

This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse http://books.google.com


PROPERTY OF THE
University of
Michigan
Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

840.56
S4

LES VRAIS PRINCIPES
DE
LA VERSIFICATION.

Tout Exemplaire du présent Ouvrage, qui ne portera pas, comme ci-dessous, la signature de l'Auteur, sera contrefait. Les mesures nécessaires seront prises pour atteindre, conformément à la Loi, les fabricateurs et les débitans de ces Exemplaires.

02415

LES VRAIS PRINCIPES
DE
LA VERSIFICATION
DÉVELOPPÉS PAR UN
EXAMEN COMPARATIF
ENTRE LA LANGUE
ITALIENNE ET LA FRANÇAISE.



On y examine et l'on y compare l'accent qui est la source de l'harmonie des vers, la nature, la versification et la musique de ces deux langues. = On y fait voir l'ANALOGIE qui existe entre elles. = On propose les règles pour composer des vers lyriques, et les moyens d'accélérer les progrès de la Musique en France. = Et, en relevant dans la langue française les beautés qui la rendent susceptible de tous les charmes de la Poésie et de la Musique, on la venge des imputations de ceux qui lui refusent de la douceur et de l'harmonie.

PAR ANT. SCOPPA, Sicilien,

Employé à l'Université impériale, Auteur de plusieurs ouvrages de Littérature, Membre de l'Académie des Arcades, de celle *del Bon Gusto* de Palerme, etc.

.... Facies non omnibus una,
Nec diversa tamen, qualem decet esse sororum.
OVID. Metam.

TOME II.

PARIS,

Mme Ve COURCIER, Imprimeur-Libraire pour les Sciences, quai des Augustins, n° 57.

1812.

TABLE DES MATIÈRES

Contenues dans ce second Volume.

QUATRIÈME PARTIE.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES DU SECOND VOLUME.

PRÉCIS

DES MATIÈRES QUI SERONT TRAITÉES DANS LE TROISIÈME VOLUME DE CET OUVRAGE.

CHAPITRE V. On examine s'il y a des qualités exclusivement propres à la langue française, lesquelles s'opposent à la bonne musique.

ART. 1er. De l'*e* muet.

Avantages de l'*e* muet.

ART. II. Des voyelles nasales.

ART. III. Des voyelles composées.

ART. IV. Du son obscur et sourd de la voyelle *eu*.

Réponses aux observations de M. Choron, dans son rapport à la Classe des Beaux-Arts.

ART. V. Des mots français *tronchi*, c'est-à-dire de ces sortes de mots terminés par l'accent tonique.

On y relève des avantages par rapport à la langue et à la musique: et sur le modèle de la langue française on propose dans quel sens on peut prétendre que les langues peuvent être musicales.

CHAPITRE VI. On examine si le climat de la France, si le goût et le génie des Français peuvent être un obstacle contre la bonne musique.

ART. 1er. Si le climat de la France peut s'opposer aux progrès de la bonne musique.

ART. II. Si le goût et le génie national est contraire aux progrès de la bonne musique.

Objections et réponses.

APPENDICE sur les bonnes ou mauvaises qualités de la musique italienne.

CHAPITRE VII *et dernier*. Des véritables causes qui ont retardé les progrès de la musique en France.

ERRATUM.

A la page 381, dans la chanson, au lieu de lire,

Culis mila pradetas,

lisez :

Culis mila poutous.

PRÉFACE.

PRÉFACE.

DANS la première et la seconde partie de cet Ouvrage, j'ai examiné les propriétés de l'accent grammatical ou tonique, que la nature a imprimé dans les mots de toutes les langues : j'ai fait voir son influence immédiate et essentielle sur les Beaux-Arts dont le caractère distinctif est celui de plaire par le moyen de l'harmonie et de la mélodie ; et, à l'aide de cet accent, j'ai développé les vrais principes de la Versification, appliqués principalement aux deux langues, l'italienne et la française, que je me suis proposé de comparer entre elles, pour en faire connaître la ressemblance.

Mais ces principes naturels pouvant et devant même être appliqués à toutes les langues du monde, lorsque, pour les rendre agréables et chantantes, on se propose de les modifier en vers ; j'ose me flatter qu'en montrant leur évidence pour l'avantage des deux langues comparées, j'ai rendu en même tems des services vraiment utiles aux Beaux-Arts, à la littérature et aux langues de toutes les nations civilisées où la versification n'avait pas encore reçu tous ses degrés de développement. Si ces principes que j'ai puisés dans le sentiment général de la musique, sont vrais lorsqu'on veut les appliquer à la langue italienne, ils doivent être également vrais, et ils le sont en effet, pour toutes les langues du monde, même les plus barbares : l'expérience vient

à l'appui de cette vérité qui, aux yeux de la vraie Philosophie, est incontestable par elle-même.

Il est vrai qu'ils trouvent dans leur application des obstacles plus ou moins sensibles, suivant les sons plus ou moins rudes, plus ou moins inflexibles, plus ou moins compliqués de chaque langue en particulier; mais ces obstacles, qui ont rapport uniquement aux sons, ne pourront jamais effacer les traces de l'accent qui joue le principal rôle dans l'harmonie des vers. Cette harmonie triomphe partout, et fait entendre les charmes de son rhythme à travers les sons les plus rudes qui semblent s'adoucir dans l'oreille préoccupée. Tel est l'ascendant de l'harmonie; et nous en avons un exemple dans la langue des Allemands, qu'on aurait pu croire rebelle au chant des vers et à celui de la musique.

Parmi les langues du Nord, qu'on a eu tort de caractériser comme rudes, en raison de la rigidité du climat où elles sont nées, de quelle harmonie et de quelle mélodie n'est pas susceptible la versification de la langue polonaise, et plus encore celle de la langue russe, qui se fait distinguer par une flexibilité et par une douceur ravissante, pourvu qu'on sache employer avec art l'accent tonique dont je viens de parler?

La troisième partie de mon Ouvrage dont je vais m'occuper dans ce second volume, roule principalement sur les différentes espèces de compositions poétiques, sur les licences dans la versification; et,

par une combinaison naturelle, un chapitre bien étendu est destiné à l'examen des vers lyriques. Toutes les règles et les observations répandues dans ce chapitre sur la composition des odes, des chansons, des airs, des cantates, et des opéras, sont appliquées uniquement aux vers des deux langues italienne et française. Mais je ne doute pas que ces mêmes règles et observations ne soient également nécessaires aux vers de toutes les langues, pour accélérer chez les nations les progrès de la musique, de cet art reconnu généralement comme une loi fondamentale des associations politiques, de ce présent du Ciel, qui est devenu un besoin des ames sensibles, et qui, par ses degrés de perfectionnement, sert de thermomètre pour marquer ceux de la civilisation. Ainsi ce second volume que j'offre au public, présente des avantages réels à toutes les nations du monde qui s'occupent de la culture des Beaux-Arts.

Mais, suivant le plan que je me suis proposé, une partie de ce second volume, et le troisième presqu'en entier, sont consacrés à l'examen comparatif de la langue et de la musique italienne, avec la langue et la musique française. Sous ces points de vue, on pourrait croire que mon Ouvrage n'est d'aucune utilité aux nations étrangères, et qu'au surplus il peut seulement intéresser ceux qui aiment la littérature de ces deux langues comparées. J'avoue qu'à cet égard il a un rapport moins direct à la langue et à la musique des autres nations : mais j'ose prétendre qu'il ne

sera pas lu inutilement par tous les littérateurs qui, dans l'examen des deux langues, italienne et française, peuvent connaître, par une application facile, les bonnes ou les mauvaises qualités de la langue de leur pays; et qui, dans l'histoire de la révolution des Beaux-Arts des deux nations les plus policées du monde, voient, comme dans un miroir, la naissance, les mouvemens et les progrès des beaux-arts qui languissent ou fleurissent, ou qui pourraient prospérer dans le sein de leur patrie. Car enfin le génie des arts (si l'on en excepte les climats considérés dans leurs degrés extrêmes de chaleur et de froid) est un germe que la nature impartiale a répandu sur tout l'univers; et ce n'est que dans les causes politiques et morales qu'il faut chercher les motifs de son développement.

Quelle que soit l'influence de mon Ouvrage sur les langues et les beaux-arts de toutes les nations, je ne dissimule pas la difficulté de mon entreprise; non-seulement parce que, malgré l'ardeur de mon zèle, je n'y apporte que de faibles connaissances, mais aussi par la raison que les vérités et les découvertes que je me propose de mettre en évidence, se trouvent en pleine opposition avec les préjugés dominans, affermis par une très-longue suite d'années. J'ose entreprendre la défense d'une langue que, par un étrange égarement, on était convenu de mépriser, en affirmant qu'elle était barbare, et qu'en même tems on a généralement aimée et admirée, par le sentiment intime qu'elle méritait bien de l'être. On a cru que cette langue était rebelle à la musique, parce

qu'on n'y chantait que de la mauvaise musique; et on a cru avoir raison, pendant qu'on se moquait d'un homme qui, en voyant un mauvais tableau, en voulait aux couleurs, qu'il croyait rebelles à la peinture. Les littérateurs qui nous suivront auront peut-être de la peine à croire qu'il ait pu exister l'étrange opinion que la langue française est dépourvue de cet accent tonique que la nature même n'a pu refuser aux jargons les plus barbares, et que l'harmonie de ses vers n'a d'autre principe que la rime et un nombre déterminé de syllabes: ils seront étonnés d'entendre un jour qu'on a pu soupçonner en France que les vrais principes de la versification dont je m'occupe dans cet Ouvrage, tendent à déprécier la beauté des vers de Boileau et de Racine! Tels sont les préjugés que je me propose d'attaquer de front en faveur d'une langue qui, par ses beautés naturelles, mérite bien d'être associée à la langue italienne que j'ai choisie dans cet Ouvrage pour modèle de beauté et de perfection.

Dans cette entreprise, j'étais bien éloigné de croire que la comparaison établie entre ces deux langues sœurs et voisines pourrait exciter des rivalités odieuses. Je fais voir en effet, dans l'une et dans l'autre, la même origine, presque les mêmes propriétés, le même accent, la même versification, et les mêmes moyens qu'on emploie, ou qu'on doit employer pour l'harmonie et la mélodie des vers et de la musique. Mais puisque ces deux langues si ressemblantes ne sont pas identiquement les mêmes, et que chacune d'elles offre des propriétés, soit essen-

tielles, soit accidentelles, qui font que l'une ne soit pas absolument l'autre; il m'arrive à chaque pas d'appercevoir dans la langue française des avantages sensibles sur l'italienne, par ces propriétés mêmes qui les distinguent, et que je me suis engagé d'analyser en détail.

Ces avantages que je me fais un devoir de relever, choqueront plus que jamais les idées reçues sans aucun examen: on criera au paradoxe; et quelle que soit l'indulgence avec laquelle on voudrait accueillir les idées que je propose, on pourra tout au plus approuver mon zèle, ou quelque petit trait d'esprit capable de donner une apparence de vérité à des théories chimériques. Tel doit être le sort de certaines vérités nouvellement découvertes. Qui voudrait croire en effet que la langue française, réputée inférieure à l'italienne par le petit nombre d'élisions, dont la fréquence rend cette dernière douce et coulante, offre réellement un nombre d'élisions bien plus considérable que celui dont la langue italienne est susceptible ? Comment l'homme vieilli dans toutes ces fausses routines, pourrait-il ajouter foi à des observations, d'où il résulte que la langue française, par la distribution rhythmique de son accent, est la plus musicale de toutes les langues du monde? Ces observations (et plusieurs autres exposées dans tout le cours de cet Ouvrage) qui font l'éloge de la langue française, et qui, dans cette même langue universellement admirée, découvrent les raisons pour laquelle on l'admire, attaquent le domaine des préjugés qui

opposent aux idées nouvelles un droit de prescription: elles alarment en même tems la vanité des partisans de la langue italienne : ces derniers, par les vérités que je mets en évidence, voient d'un œil jaloux, non pas une langue qui veut s'associer à l'italienne, mais une rivale ambitieuse qui veut partout lui disputer le pas, en étalant de nouveaux titres de préférence : ils se font un droit de me reprocher que, sous le prétexte de défendre et de venger la langue française, j'ai fait tous mes efforts pour avilir la langue de mon pays.

Quelqu'injustes que soient ces reproches qui partent ordinairement de quelques esprits médiocres et chagrins, j'aurais voulu les éviter, si un tel procédé ne m'eût exposé à justifier la conduite de ces hommes qui, engagés à la recherche des vérités relatives à l'objet qu'ils ont entrepris de traiter, se permettent d'en cacher plusieurs qui sont en opposition avec des intérêts étrangers. Admirateur de la langue italienne, et toujours fidèle aux principes qui m'attachent à l'intérêt et à la gloire de mon pays natal, et en même tems amateur de la langue française, je ne suis partisan que de la vérité, que je préfère à toute autre considération basse ou frivole. En relevant les avantages que la langue française tire de ses principes constitutifs, je ne prétends pas avilir la langue italienne qui, considérée en elle-même, offre des propriétés d'un genre particulier, qui la font admirer dans tous les styles, dans chaque espèce d'élocution: et je suis si loin de porter atteinte aux belles propriétés de cette

langue, que je peux me vanter, tout au contraire, d'avoir été le premier peut-être qui, par un résultat des principes exposés dans mon Ouvrage, l'ait délivrée de certaines conditions fort humiliantes auxquelles plusieurs Savans italiens avaient voulu la condamner (1).

Mes protestations que je crois raisonnables, et que je ne me lasserai pas de répéter, ne font qu'endurcir le cœur de ces deux classes de personnes qui redoublent contre moi la haine et la persécution : la recherche de la vérité que je leur propose pour ma justification, est le motif le plus puissant qui les irrite : les idées nouvelles, capables de porter la lumière dans la belle littérature, sont fausses à leurs yeux, par la seule raison qu'elles s'opposent à leurs idées routinières : ils trouvent mauvais que la raison et les faits qui intéressent la littérature soient préférés à leurs sentimens.

C'est en vain que, pour appaiser leur colère, je leur répète que, même en accordant que l'impuissance de mes efforts ait trompé mon zèle, et que mon Ouvrage contienne des idées exagérées peut-être, on devrait me permettre de hasarder ces mêmes idées, si elles peuvent conduire à la découverte de quelque vérité importante. En vain je les prie de publier leurs critiques et leurs observations : à les entendre, mon Ouvrage ne mérite pas la peine de leur censure.

Une pareille réponse m'ôte la douce consolation

(1) Voy. dans ce second vol. le § 997, pag. 425 et la note. Voy. §§ 1007, 1008, 1009.

de leur dire au moins avec Thémistocle, *frappez, mais écoutez*: elle découvre tout-à-fait la qualité de ces deux classes d'hommes; et fait voir en même tems le tort que j'ai d'entretenir mes lecteurs de ces sortes de querelles, et de faire quelque cas de ces pédans aboyeurs, aux cris impuissans desquels il vaudrait mieux dire: *non ti curar di lor, ma guarda e passa.*

Il est cependant utile d'en informer mes lecteurs, engagés par le seul amour de la littérature, à examiner l'enchaînement de mes idées: c'est pour les mettre en garde contre cette classe de prétendus littérateurs aussi peu raisonnables. Ces idées devant subir en général le sort des choses nouvelles, celui d'être attaquées avant même d'être lues, mes lecteurs doivent s'attendre à des critiques injustes, surtout lorsqu'on met la main à la plume pour combattre des préjugés aussi enracinés. Ils doivent être persuadés que parmi ces hommes vulgaires et décourageans, il y en a plusieurs qui hasardent leurs jugemens sans d'autres idées que celles qu'ils peuvent acquérir par la simple lecture du titre de mon Ouvrage, ou par celle de la table des matières: il y en a d'autres qui, même en lisant cet Ouvrage, n'entendent pas bien ce qu'ils lisent; la plupart, soit mauvaise foi, soit défaut d'intelligence ou d'attention, mettent les erreurs de leur imagination à la place des idées de l'écrivain, et lui font dire toute autre chose que ce qu'il a dit: tout y est interprété avec une intention maligne: épris de fausses idées, et concentrés dans une petite sphère de connaissances, ne pouvant s'arracher à des préjugés auxquels la paresse et la

vanité les attachent, ils se couvrent de ridicule aux yeux des vrais savans, par ce mépris des opinions d'autrui qu'ils n'ont pas examinées.

Sans m'engager à répondre aux satires amères de ces personnes obscures qui usurpent le nom de littérateurs, je leur dirai seulement (pour démasquer leur mauvaise foi, et dissiper toute espèce d'illusion qui pourrait flatter leur amour propre) que des littérateurs pleins de sagesse et d'impartialité (qualités essentielles pour des écrivains et des critiques) ont cru sincèrement, à ce qu'on m'a fait savoir, que mon Livre *vaut bien la peine* d'être examiné en effet, et critiqué par des ouvrages qu'on prépare, pour relever la vérité de plusieurs idées utiles et même nécessaires, et pour corriger ou modérer à la fois quelques idées ou fausses, ou outrées, où a pu m'entraîner l'ardeur de découvrir quelque vérité importante, et par conséquent la liberté de proposer tout ce que je pense.

Mes desirs sont accomplis : vouant au mépris les sots, c'est à la classe des littérateurs éclairés que j'ai destiné mon Ouvrage; ce sont eux qui ont guidé ma plume; c'est encore d'eux que j'attends avec résignation tous les éclaircissemens propres à faire jaillir des vérités du sein des opinions et des paradoxes mêmes. Ce n'est pas dans l'insuffisance de mes talens, mais dans le résultat des critiques et des observations des littérateurs dignes de ce nom, que j'ai toujours espéré d'apporter des lumières sur un objet nouveau et du plus grand intérêt pour la littérature et les Beaux-Arts de tous les tems et de toutes

les nations civilisées : ce n'est pas dans le champ que j'ai défriché, mais dans ce terrain très-fertile cultivé par leurs mains habiles, que je me suis proposé de cueillir avec usure les fruits de mon travail. Que l'œil le plus sévère de l'examen et du doute se porte sur les idées que je propose. Si les savans dont je viens de parler n'en approuvent pas quelques-unes, je les prie de vouloir bien détailler leurs raisons et leurs critiques; je leur soumets qu'en de pareils cas, il ne suffit pas de blâmer en gros; on ne prouve et on n'instruit, suivant l'expression de D'Olivet (1), que par le détail. Je leur fais observer (et, par la lecture de mon Ouvrage, ils en seront convaincus par eux-mêmes) que, faute de détail et de précision dans les objets, et sur les points de vue de ces objets qu'on a voulu discuter sans les avoir définis, on a vu se perpétuer en France des erreurs grossières, jusqu'à vouloir refuser l'accent à la langue française, sans savoir de quel accent il était question : faute de cette précision, et du soin d'attacher une idée claire et précise aux questions qu'on devait examiner, on a cherché la vérité en des chemins où elle n'était pas, et on a trouvé des ombres pour la réalité. C'est ainsi que J.-J. Rousseau (2) a pu séduire les prétendus savans, et en imposer à cette classe d'hommes que les Italiens appellent *sempliciotti*.

Quelques musiciens ont voulu me reprocher d'a-

(1) *Dans la Préface de ses Philippiques.*

(2) *Dans sa Lettre sur la Musique française.*

voir usurpé leur jurisdiction en me mêlant de musique, et en proposant sur un art que j'ignore, des règles faciles en théorie et dans l'imagination, mais impossibles dans l'exécution aux yeux de ceux qui connaissent les difficultés dont cet art est hérissé. En vain je cherche ma justification dans la réponse que je ne parle pas du technique de la musique, mais de la manière d'associer la parole au chant : on veut me persuader que, même en cela, la connaissance de la musique est essentielle.

Si, pour répondre à ces musiciens, je voulais me servir du droit de représaille, je pourrais leur dire à mon tour qu'ils ne devraient se permettre d'associer leur art à la parole dont ils ont ignoré jusqu'à présent la nature; puisqu'à leur avis il ne m'est pas permis d'associer la parole à la musique, que je n'ai pas étudiée. Mais je me contente de répondre, que leurs reproches pourraient bien m'annoncer qu'on n'a pas assez compris le but de mon Ouvrage par rapport à l'alliance de la parole avec la musique. Montrer la manière d'allier la parole au chant, ce n'est pas enseigner l'art de la musique que j'ignore. Ce que je n'ignore pas, et que quelques musiciens ne devraient pas ignorer, c'est la musique de la nature qui charme le cœur et réveille le sentiment, et qui n'est pas étrangère à une oreille bien organisée. Malheur à ceux qui sont obligés de l'étudier pour la sentir! Heureux les Beaux-Arts si, pour leurs progrès, ils ont peu besoin d'étude, et si ce n'est que le goût qui les détermine! Souvent celui qui ne sait pas la mu-

sique de l'art, ignore ce que les musiciens savent ; mais celui qui connaît la musique de la nature, sait ce que les musiciens ignorent. Bien souvent les inspirations du sentiment qui n'est pas guidé par l'art, sont d'accord avec les règles de l'art. Je prie les musiciens qui réunissent la science au sentiment, et qui sont animés de zèle pour les progrès de la musique, de m'indiquer en quelle partie de mon Ouvrage j'ai pu m'écarter de ses principes. Il ne faut pas être musicien pour développer la simplicité de toutes les idées répandues dans la partie qui traite de l'union de la parole avec la musique : les principes de ces idées sont gravés dans la nature du chant qui nous parle par l'organe de l'oreille, par la voix du bon sens, et par l'usage d'une bonne philosophie. *C'est au poëte à faire de la poésie*, disait autrefois un sage (comme le cite J.-J. Rousseau); *c'est au musicien à faire de la musique; mais il n'appartient qu'au philosophe de bien parler de l'une et de l'autre.* C'est ce qu'ont fait, entre autres savans, Dubos, Marmontel et de La Harpe : ce dernier, qui ignorait tout-à-fait la musique, répond pour moi (1) à l'objection qu'on vient de me faire.

On m'a reproché enfin le trop de diffusion, et le défaut de me répéter souvent dans un Ouvrage en trois gros volumes qui, pour un sujet aussi stérile qu'un Traité de la Versification, pouvait être réduit très-facilement en un seul.

Dans son Cours de Littérature, tome XII, pag. 235, append. à la sect. 6, chap. VI, *de l'Opéra*.

J'ai toujours trouvé raisonnable ce reproche que je me suis fait à moi-même : j'ai prévu que mon style ne pouvait pas être analogue au goût de précision et de concision qui distingue les Français de tous les littérateurs des autres nations. Mais je n'ai pu me décider à abandonner ma méthode dans une matière en grande partie nouvelle, et qui, pour la première fois, va être exposée dans un corps de science qui est d'un intérêt infini pour la littérature et les beaux-arts : les considérations qui m'ont décidé à en agir ainsi, pourront me procurer de la part de mes lecteurs l'indulgence que je réclame. Obligé de mettre en avant des vérités importantes, et d'établir à chaque pas des principes qui se trouvent en parfaite opposition avec des préjugés dominans, il m'a fallu les démontrer par tous les moyens qu'une bonne logique peut fournir ; en multiplier, autant que possible, les exemples et les faits dans les deux langues italienne et française, et rappeler souvent les principes et les idées démontrées qui, attendu leur importance, ne sauraient pas être assez répétées. Ainsi il m'a fallu remplir plus de cent pages pour prouver seulement que la langue française est douée de l'accent grammatical, source unique de l'harmonie, et de toutes les beautés qu'on admire dans la prose et dans les vers : ce que j'aurais pu prouver en deux mots, en exhortant mes lecteurs à consulter l'oreille et le bon sens. Mais puisqu'il est dans la destinée de quelques hommes à faux préjugé, de ne voir que par les yeux de ce monstre, d'étouffer jusqu'aux inspirations du

sentiment; et qu'il se trouve en France des hommes qui refusent à leur langue cet accent; j'ai voulu, au risque de la plus grande diffusion, entourer la question de toutes les raisons et de toutes les expériences que j'ai variées et présentées sous différentes formes, pour les rendre plus sensibles et plus frappantes à la vue des plus opiniâtres, et pour détruire radicalement, par de tels moyens, ce préjugé qui tend à anéantir les plus belles ressources des langues, capables de pousser assez loin les progrès des beaux-arts. J'ai traité à peu près de même toutes les autres idées que j'ai proposées dans mon Ouvrage, et qui étaient en contraste avec des habitudes contraires et avec de vieilles routines. De cette liberté de varier mes idées, de multiplier les faits et les exemples, sont résultés trois volumes, qui, sans cela, auraient pu être resserrés dans la moitié d'un seul.

Mais outre cela, ce qui a dû en augmenter le nombre, c'est le plan que j'ai conçu, et que j'ai voulu entreprendre d'ébaucher, en attendant que d'autres plumes plus habiles lui donnent tous les degrés de perfection nécessaire.

J'ai déclaré dans la préface du premier volume, que mon Ouvrage, sous le titre *des vrais Principes de la Versification*, embrassait plus que la stérilité de ce titre donnait droit d'en attendre. Engagé à développer les vrais principes de l'harmonie, d'une manière qui ne soit pas indigne des littérateurs, à appliquer ces principes à toutes les langues du monde, et particulièrement à la langue fran-

çaise, dont j'ai établi en même tems une comparaison avec l'italienne, pour en examiner les propriétés, et pour la venger de quelques injustes détractions ; il m'a fallu donner au plan de cet Ouvrage beaucoup plus d'étendue qu'on n'en eût soupçonné d'abord. J'ai dû composer autant de chapitres et d'articles qu'il y a d'assertions calomnieuses imaginées, ou qu'on pourrait encore imaginer pour décrier la langue française. J'ai senti qu'il n'y a d'autres moyens pour extirper radicalement les préjugés malheureusement invétérés en France, que d'employer ceux du détail et de l'analyse; et alors il m'a fallu parcourir le vaste champ de la littérature : entreprise de longue haleine, dont je n'ai fait qu'effleurer les parties qui composent l'enchaînement du vaste plan que j'ai tracé, et dont les littérateurs qui seront pénétrés de l'importance du sujet, formeront, en suppléant à mes défauts, un cours complet de doctrine qui mettra à l'abri de toute insulte la plus belle et la plus grande propriété de la nation française.

LES

LES VRAIS PRINCIPES

DE

LA VERSIFICATION.

TROISIÈME PARTIE.

DES DIFFÉRENTES ESPÈCES DE COMPOSITIONS POÉTIQUES, DES VERS QUI SONT DESTINÉS AU CHANT, ET DES LICENCES.

§ 648. Nous avons parlé jusqu'à présent de l'accent tonique qui est la source de l'harmonie dans la versification, et de la construction matérielle des vers, chacun en différent nombre de syllabes, et en différentes positions d'accent. Nous avons observé en tout l'exacte analogie entre les deux versifications italienne et française par rapport à l'accent et à ses effets, et par rapport à la différente texture des vers. Il faut maintenant examiner dans cette troisième Partie les différens arrangemens des vers entre eux, et les diverses et principales sortes de compositions régulières formées par ces mêmes vers. J'ai dit *principales et régulières*, car mon intention est seu-

lement de donner ici une idée des compositions poétiques qui sont à présent le plus en usage chez les Français et les Italiens. Ensuite je parlerai des drames lyriques ou des vers qui sont destinés au chant : et enfin des licences poétiques dont on peut se servir dans chacune de ces compositions.

CHAPITRE PREMIER.

DES COMPOSITIONS POÉTIQUES.

§ 649. Les compositions poétiques les plus en usage dans la langue italienne sont, *il sonetto*, *la canzone*, *la canzonetta* ou *l'anacreontica*, *la canzone alla greca*, *la terza rima*, *la quarta rima*, *la sesta rima*, *l'ottava rima*, *il madrigale*, *l'epigramma*, *l'idilio*, *il componimento libero*, *la cantata*.

ARTICLE PREMIER.

DU SONNET.

§ 650. *Il sonetto* (sonnet), ainsi appelé du diminutif du mot *suono*, comme le prétendent *Redi*, *Trissino*, *Ubaldini* et d'autres auteurs italiens, est un petit poëme lyrique composé de quatorze vers *endecasillabi*, rimés en deux quatrains, et en deux tercets. Thibaut, qui fut l'inventeur *de l'ottava rima*, fait mention du sonnet français dans une de ses chansons : il paraît donc bien prouvé que le sonnet est d'origine française.

Il n'y a rien dans la poésie de plus beau, ni de plus grand que le sonnet, quand il est bien exécuté dans toutes ses parties. Les pensées doivent en être sublimes et choisies, les expressions vives et frappantes, le style et l'élocution noble : il n'admet rien qui soit en lui ou indifférent ou médiocre ; tout doit être marqué au coin de la perfection : la force et l'élévation forment son prin-

cipal caractère. Telles sont les qualités qui brillent dans les sonnets de Pétrarque et dans ceux des auteurs qui l'ont imité, tels que *Maggi*, *Bembo*, *Filicaja*, *Casa*, *Zappi*, etc.

Un beau sonnet vaut sans doute un grand poëme, comme le dit Boileau :

> Un sonnet sans défaut vaut seul un grand poëme.

Mais rien de plus difficile qu'un beau sonnet. Pour se livrer à cette espèce de composition sublime, il faut d'avance mesurer ses forces, et profiter de l'avertissement d'Horace :

> *Sumite materiam vestris, qui scribitis, æquam*
> *Viribus; et versate diu quid ferre recusent,*
> *Quid valeant humeri.......................*

D'après cet examen dégagé de la passion ordinaire d'un auteur qui *se flatte et qui s'aime*, si l'on connaît que pour faire un sonnet, on est dans la même position de Pétrarque qui, alarmé de ne pouvoir faire des vers qui égalent la beauté de madame Laure, dit :

> Ma vedo peso non delle mie braccia,
> Nè opra da limar colla mia lima ;

en ce cas là, il sera mieux de se diriger vers d'autres genres de poëmes agréables et faciles :

> In questo di Procuste orrido letto
> Chi ti sforza a giacer? forse in rovina
> Andrà Parnaso senza il tuo sonetto ?
> Lascia a color che a tanto il Ciel destina
> L'opra scabrosa, etc.

C'est ainsi que s'écriait *Menzini* dans sa Poétique. Cet auteur relève par les vers suivans les difficultés qui entourent l'idée d'un sonnet, pour éloigner les esprits médiocres de cette carrière épineuse :

In lungo scritto altrui si può far fraude :
  Ma dentro un breve, subito si porta
  L' occhio su quel che merta biasmo e lande.

Ogni picciola colpa è vergognosa
  Dentro un sonetto, e l' uditor si offende
  D'una rima che venga un po' ritrosa;

O se per tutto ugual non si distende,
  O non è numeroso, o se la chiusa
  Di quel che sopra proporrai, non pende.

M. Despréaux, dans son Art poétique, feint qu'Apollon, *voulant pousser à bout tous les rimeurs français, inventa les lois rigoureuses du sonnet* pour décourager, d'un côté les rimailleurs mesquins, et distinguer de l'autre, les bons des mauvais poëtes.

Questo breve poema altrui propone
Apollo stesso, come lidia pietra
Da porre i grandi ingegni a paragone. *Men*z.

§ 651. Je ne m'arrête pas ici à exposer les règles que l'art poétique peut suggérer pour donner au sonnet toute la perfection interne, par rapport à la matière, et au choix des idées, et des images. Mon Traité de Versification n'ose pas sortir de ses limites pour dogmatiser sur les règles de la parfaite poésie, dont Horace, Boileau, *Menzini*, et plus amplement le célèbre *Muratori*, ont su instruire les poëtes de tous les tems et de toutes les nations. Par la lecture de ces grands maîtres de l'art, et par l'imitation des meilleurs poëtes qui ont excellé dans cette espèce de composition, les jeunes amateurs de cet art agréable, pourront (si un bon génie les inspire) ou égaler, ou suivre de près la beauté et la perfection des originaux.

§ 652. Pour égayer mes lecteurs, ennuyés peut-être de la continuation d'un style didactique, je rapporterai quelques-uns de ces sonnets qui pourraient servir de modèles.

SONNET en style sublime, par le *P. Gian-Battista Pastorini*, fait à la louange de *Carlo-Maria Maggi*.

Maggi, se dietro l'orme il piè volgete
Che luminose il maggior Tosco (1) imprime,
Per sentiero non trito ite sublime;
E seguendo l'esempio, esempio siete.

E in ciò sol vinto al merto suo cedete,
Ch'ei si mosse primiero all' alte cime:
Pur non crede esser sue le glorie prime,
E si volge a mirar, se il raggiungete.

Ma non sì tosto à il vostro canto udito,
Ch'ei si ferma a goder dell' armonia;
Nè sa s'ei vi rapisca, o sia rapito.

Poi dice: l'onor tuo mia gloria fia:
E se sol dir vorrai che m'ai seguito,
O s' io vinca, o s' io perda è gloria mia.

Pour faire voir combien *Maggi* a mérité les éloges prodigués dans le sonnet précédent, je transcrirai ici un de ses beaux sonnets qui est un modèle de sentiment et de délicatesse; et dont *Muratori* dit: « *Questo è uno de' più gentili sonetti ch' io m' abbia letti.* »

Sciogliè Eurilla dal lido; io sorro, e stolto
Dico all' onde, che fate? — Una risponde:
Io che la prima ò il tuo bel nume accolto,
Grata di sì bel don, bacio le sponde.

Dimando all' altra — allor che il pin fu sciolto,
Mostrò le luci al dipartir gioconde?
E l'altra dice — anzi, serena il volto,
Fece tacere il vento, e rider l'onde. —

Viene un' altra, è mi afferma — or la vid' io
Empier de gelosia le ninfe algose,
Mentre sul mare i suoi begli occhi aprio. —

(1) L'auteur parle de *Petrarca*, il *maggior Tosco* (*tosco* pour dire *toscano*) : *Petrarca* est le premier et le plus grand entre les poëtes qui méritent d'être imités.

Dico a questa: e per me nulla t'impose?
Disse almen la crudel di dirmi addio?...
Passò l'onda villana, e non rispose.

Admirons à présent le sublime et la beauté d'un sonnet *del Gran Tosco*, que *Maggi* a su imiter si bien. C'est le sonnet 261 que *Muratori* admire comme le plus beau des sonnets de *Petrarca*. Qu'on y remarque, dans le début, la sublimité de l'idée, il *furor poetico* (expression employée par *Muratori*); ensuite l'imagination et l'invention (*invenzione fantastica*), le merveilleux des images, la réflexion surprenante par laquelle le sonnet est terminé, etc.

Levommi il mio pensiero in parte ov'era
Quella ch'io cerco, e non ritrovo in terra:
Ivi fra lor che il terzo cerchio serra
La rividi più bella, e meno altera.

Per man mi prese, e disse: in questa spera
Sarai ancor meco, se il desir non erra.
E son colei che ti diè tanta guerra,
E compie' mia giornata innanzi sera.

Mio ben non cape in intelletto umano:
Te solo aspetto, e quel che tanto amasti,
E là giuso è rimaso, il mio bel velo.

Deh! perchè tacque ed allargò la mano!
Chè al suon de' detti sì pietosi e casti,
Poco mancò che non rimasi in cielo.

Dans le nombre immense de sonnets italiens dignes d'admiration, j'en choisis un autre de l'avocat *Giovan-Battista Zappi*, romain: c'est un des meilleurs morceaux dont l'Italie puisse se vanter, comme le dit *Muratori*:

Due Ninfe emule al volto, e alla favella
Movon del pari il piè, movon il canto:
Vaghe così che, l' una all' altra accanto,
Rosa con rosa par, stella con stella.

Non sai se quella a questa, o questa a quella
Tolga, o non tolga di beltade il vanto:
E puoi ben dir — *null' altra è bella tanto*;
Ma non puoi dir di lor — *questa è più bella*.

Se innanzi al pastorello in Ida assiso
Simil coppia giungea; Vener non fora
La vincitrice al paragon del viso.

Ma qual di queste avrebbe vinto allora?
Noi so: Paride il pomo avria diviso,
O la gran lite penderebbe ancora.

Voici un autre sonnet d'*Eustachio Manfredi*, sur les beaux yeux de Philis:

Il primo albor non appariva ancora,
Ed io stava con Fille appiè d'un orno,
Ora ascoltando i dolci accenti, ed ora
Chiedendo al ciel, per vagheggiarla, il giorno.

Vedrai mia Fille, io le dicea, l'aurora
Come bella a noi fa dal mar ritorno;
E come al suo apparir turba, e scolora
Le tante stelle ond' è l' olimpo adorno.

E vedrai poscia il sole incontro a cui
Spariran da lui vinte e questa, e quelle:
Tanta è la luce de' bei raggi sui.

Ma non vedrai quel ch'io vedrò: le belle
Tue pupille scoprirsi; e far di lui
Quel ch' ei fa dell' aurora e delle stelle.

Je ne peux m'empêcher de transcrire un beau sonnet du marquis *Alessandro Bottadorno*, qui peut servir de modèle pour célébrer les vertus d'un héros:

Più rime, vaneggiando, avea già speso
Dietro un dolce ben sì, ma vil lavoro;
E nel natio d'Arcadia umil paese
Serti io cogliea di non volgare alloro.

Quando Fama immortal per man mi prese,
A se mi trasse, e mi diè cetra d'oro;
E mi additò tue sante eccelse imprese,
Onde il mio rozzo stil volgessi a loro.

Ma in lor tal luce, e maestà mirai,
Che, per timor, di suon la cetra priva,
Di man mi cadde, e muto anch'io restai:

E dissi appena: o virtù vera e viva!
Deponi alquanto i sovraumani rai,
Se vuoi del tuo Signor ch'io parli, e scriva.

Je vais transcrire enfin un beau sonnet de madame *Faustina Maratti*, romaine, épouse de *Zappi*, pour faire voir de quel feu poétique et de quel degré de culture le beau sexe est susceptible dans ce genre difficile de composition :

Scrivi, mi dice un generoso sdegno
  Che in cor mi siede armato di ragione:
  Scrivi l'iniqua del mio mal cagione,
  E scopri pur l'altrui livore indegno.

Mi scuoto allor, qual della tromba al segno
  Nobil destrier che non attende sprone;
  Quando un nuovo pensiero al cor si oppone,
  Ond'io fo di me stessa a me ritegno.

No, che a vil nome e ad opra rea non voglio
  Dar vita; e lascio pur che il tempo in pace
  Saldi la piaga d'ogni mio cordoglio.

Così del volgo reo vendetta face
  Chi, piena l'alma d'onorato orgoglio,
  Sen passa altier sopra l'offesa, e tace.

§ 653. Il y a des sonnets de différens styles, selon les matières différentes sur lesquelles on veut composer : ils sont appelés par là *pescatorii*, *boscarecci*, *polifemici*, *satirici*, *ditirambici*, *pedanteschi*, *burleschi*, etc. Voici l'exemple d'un sonnet *burlesco* :

Di verseggiare ò gran prurito anch'io;
  E vorrei fra' poeti aver mia parte :
  Vorrei che fosse esempio in queste carte
  A' comincianti un sonettuccio mio.

Vorrei che fosse ameno, e fosse pio :
  Ma non risponde al gran desio quell' arte
  Che Febo per limbicco mostra e parte :
  Nè facezia a pietate unqua s'unio.

Farò.... ma il sonettin, così com' è,
  Si è già tirato a più della metà,
  Del resto poi, poco ne importa a me.

Questo è l' esempio; e se non servirà
  Pel sonetto compor come si de',
  Insegna almeno il come non si fa.

§ 654. Il y a encore des sonnets d'une structure particulière, tels que les sonnets *colla coda*, *i sonetti di risposta*, *i sonetti coll' intercalare*, *i sonetti a corona*. On peut trouver des exemples de ces différentes espèces de sonnets, et de ceux mentionnés dans les §§ précédens, dans les ouvrages des poëtes italiens, tels que *Bernardo Tasso*, *Piccolomini*, *Marini*, *Sannazzaro*, etc., dans les grands recueils, et précisément dans le premier volume *Delle Rime oneste*. Je dirai seulement quelques mots sur le sonnet *colla coda*.

§ 655. Le sonnet *colla coda*, ou *caudato*, est une composition dans le genre badin : il porte ce nom à cause d'un ou plusieurs tercets qui, semblables à une queue, se traînent après le quatorzième vers.

En voici un exemple de *Burghello* :

Va in mercato Giorgin : tien qui un grosso :
Togli una libra e mezza di castrone
Dallo spicchio del petto, o dall' arcione;
E di a Peccion che non ti dia tropp' osso.

Ispacciati, sta su, mettiti in dosso,
E fa di comperare un buon popone :
Fiutalo, che non sia zucca, o mellone;
Tolo dal sacco che non sia percosso.

Del buon se non avessero i foresi,
Ingegnati averne un da' pollajuoli;
Costi che vuole, chè son bene spesi.

Togli un mazzo tra cavoli, e fagiuoli :
Un mazzo : non dir poi, io non v' intesi :
E del resto toi fichi castagnuoli
Colti senza picciuoli,
Che la bália abbia tolto loro il latte,
E pajansi azzuffati colle gatte.

On voit par cet exemple que le premier vers du tercet qui est *la coda*, doit être *settenario* ; et doit rimer avec le quatorzième vers, etc.

656. Il y a enfin des sonnets dont les vers sont *otto-*

narii, quelquefois même *settenarii*, ou *quinarii* : on les appelle *anacreontici*; car leur style est simple et naïf, et ordinairement pastoral :

SONNET ANACRÉONTIQUE du *P. Ant. Tommasi.*

Questo capro maladetto
  Mena il gregge in certe rupi,
  Che mi par che per dispetto
  Voglia porlo in bocca a' lupi.
Ma s' ei segue, io son costretto
  Di lasciarlo in questi cupi
  Antri agli orsi, e un dì lo getto
  Giù per balze e per dirupi.
Ed il teschio e il corno invitto
  Onde altier cozza e guerreggia,
  E soverchia ogni conflitto,
Vo' che là pender si veggia
  Sul Liceo con questo scritto :
  Perchè mal guidò la greggia.

SONNET ANACRÉONTIQUE du *P. Jacopo-Antonio Bassani*, en vers *quinarii*, et sur une matière grave :

Gentil Vinegia
  Degna d' impero
  Ovunque il vero
  Valor si pregia.
Tua virtù egregia
  Del Trace fiero
  L' ardir primiero
  Già frange, e spregia :
Corcira il dica
  Dov' or fa nido
  Tua gloria antica.
E in ogni lido
  L' oste nemica
  Ne teme il grido.

SONNET ANACRÉONTIQUE de *Paolo Rolli.*

C'est un dialogue entre un berger jaloux qui cherche sa maîtresse, et un enfant :

Berg. Sai tu dirmi, o fanciullino
  In qual pasco gita sia

La vezzosa Egeria mia
Che pur cerco dal mattino?
Enf. Il suo gregge è qui vicino;
Ma poc'anzi a quella via
Gir l'ò vista, e la seguia
Il suo candido agnellino.
Berg. Nè v'era altri che l' agnello?
Enf. Sopraggiunsela un pastore.
Berg. Ahi!... fu Silvio? *Enf.* Appunto quello.
Ma tu cangi di colore?...
Berg. Te felice, o pastorello,
Che non sai che cosa è amore!

Il y a dans ces vers de *Rolli*, une grâce et une délicatesse inexprimable.

§ 657. Dans tous les exemples des sonnets cités depuis le § 652 jusqu'ici, on peut connaître aisément les règles qu'il faut observer pour la structure matérielle du sonnet, quant à l'espèce des vers, leur nombre, la division des parties, et la combinaison de la rime. On voit

I. Que le sonnet doit être composé de quatorze vers *endecasillabi* (§ 650).

II. Que quelquefois les vers sont de huit, sept, et même de cinq syllabes (§ 656).

III. Que quelquefois par la *coda* qu'on ajoute aux quatorze syllabes, le sonnet peut compter dix-sept, vingt, vingt-trois vers, et plus encore (§ 655).

IV. Que le sonnet se partage constamment en deux quatrains (*quartetti*), c'est-à-dire deux petites stances de quatre vers chacune; et en deux tercets (*terzetti*), ou petites stances de trois vers.

V. Que les deux quatrains, qui sont les premiers huit vers, n'ont que deux rimes qui peuvent être combinées de quatre manières différentes, comme on peut le voir en partie par la lecture des poëtes : je vais les indiquer dans la table suivante, où je marquerai seulement les der-

nières syllabes des vers rimés. Les nombres désignent les vers.

I.

Quatrains *à rime serrée*, qui est la plus en usage :

1.	ano	5.	ano
2.	ore	6.	ore
3.	ore	7.	ore
4.	ano.	8.	ano.

II.

Quatrains *à rime alternée.*

1.	asto	5.	asto
2.	era	6.	era
3.	asto	7.	asto
4.	era.	8.	era.

III.

Quatrains *à rime différemment alternée.*

1.	idi	5.	ezzo
2.	ezzo	6.	idi
3.	idi	7.	ezzo
4.	ezzo.	8.	idi.

IV.

Quatrains *mixtes de rime alternée et serrée.*

1.	ente	5.	eme
2.	eme	6.	ente
3.	ente	7.	ente
4.	eme.	8.	eme.

Le poëte est libre d'arranger la rime sur une de ces quatre manières indiquées.

VI. Que quant à la rime des deux tercets qui forment le reste du sonnet, et qui est différente de celle des quatrains, elle peut être combinée aussi de plusieurs manières, comme dans les suivantes :

I.

Tercets *à rime enchaînée*, qui est le plus en usage :

1.	ice	4.	ante
2.	ante	5.	ice
3.	ice.	6.	ante.

II.

Tercets de trois rimes différentes, en italien *rima atterzata*, dont *Petrarca* a fait usage :

1.	etto	4.	etto
2.	ente	5.	ente
3.	ogno.	6.	ogno.

III.

Tercets *à rime atterzata* d'une manière différente :

1.	anti	4.	embra
2.	embra	5.	anti
3.	ane.	6.	ane.

IV.

Tercets à deux seules rimes, avec une combinaison particulière qui est la moins usitée :

1.	ate	4.	oria
2.	oria	5.	ate
3.	oria.	6.	ate.

V.

Tercets de trois rimes, à la manière française :

1.	use	4.	eme
2.	use	5.	eme
3.	net.	6.	net.

VI.

Tercets à trois rimes, employés par les Français, mais d'une manière différente de la précédente :

1.	eux	4.	crit
2.	eux	5.	erre
3.	erre.	6.	crit.

VII.

Tercets à trois rimes, employés souvent par les modernes Italiens, et ordinairement par le poëte *Zappi* :

1.	assi	4.	ema
2.	ona	5.	ona
3.	assi.	6.	ema.

Par la lecture des poëtes, on en connaîtra d'autres manières capricieuses et peu usitées. Mais si l'on en excepte la première susmentionnée, et, si l'on veut, cette dernière, toutes les autres, et surtout la quatrième, et la cinquième employée par les Français, n'ont, à mon avis, aucune grâce : l'oreille accoutumée à un ordre régulier dans les quatrains, est offensée du désordre qui règne dans les tercets; elle éprouve des impressions auxquelles elle ne s'attend pas : deux ou trois vers rimés de suite en frappent très-rudement l'organe; et la chute du sonnet, qui est la plus intéressante, languit. Ajoutons que cet emploi de trois rimes en six vers (pendant que dans les huit vers des deux quatrains on n'en emploie que deux), outre qu'il n'offre à son appui aucune raison suffisante, marque la pauvreté d'esprit d'un poëte qui semble ne pouvoir exprimer ses idées par la gêne de la rime; et qu'il la multiplie pour trouver plus aisément des mots qui puissent lui fournir des idées, pour terminer son sonnet en écolier.

VII. On voit enfin par les sonnets cités, que le second vers de chaque quatrain doit avoir un repos plus ou moins marqué, quoique les Italiens ne se tiennent pas strictement à cette règle. Mais les deux quatrains et les tercets doivent être terminés chacun par un repos encore plus grand : toute la matière du sonnet doit être distribuée avec une telle proportion, que chaque stance contienne une phrase, et soit terminée par un point ou deux.

§ 658. Mais cette dernière observation qui fait voir la marche ordinaire des sonnets, et qui est très-utile aux jeunes poëtes, n'ôte pas la liberté aux grands auteurs de continuer, et même d'enjamber la phrase entre un quatrain et l'autre, entre un tercet et l'autre, suivant le style de M. *Gio. della Casa*. Souvent on lit des grands sonnets dont la fin de la période est la fin du sonnet même : comme on peut le voir dans l'exemple suivant d'*Angelo di Costanzo*, de ce poëte dont *Muratori* dit : *il Costanzo à pochi pari*.

Quella cetra gentil che in su la riva
  Cantò di Mincio, Dafni, e Melibeo,
  Sì che non so se in Menalo, o in Liceo,
  In quella, o in altra età simil s' udiva;
Poichè con voce più canora e viva
  Celebrato ebbe Pale ed Aristeo,
  E le grand' opre che in esilio feo
  Il gran figliuol d'Anchise e della Diva;
Del suo pastore in una quercia ombrosa
  Sacrata pende; e se la move il vento,
  Par che dica superba e disdegnosa :
Non sia chi di toccarmi abbia ardimento :
  Che se non spero aver man sì famosa,
  Del gran Titiro mio sol mi contento.

Il faut convenir que des sonnets entrelacés avec tant d'art, qui caractérise les grands génies, rendent l'élocution magnifique et grave.

COMPARAISON

ENTRE LE SONNET ITALIEN ET CELUI DES FRANÇAIS.

§ 659. Y a-t-il quelque différence entre le sonnet français et le sonnet italien ? aucune qui soit essentielle. Les règles, à tous égards, en sont les mêmes. Tout ce que j'ai dit du sonnet italien convient exactement à l'autre.

l'autre. On voit aussi dans le sonnet français, une suite d'idées nobles, exprimées sans affectation, sans contrainte, et de rimes amenées avec grâce. On ne saurait trop louer ce fameux sonnet de *Desbarreaux*, non seulement pour les beautés poétiques qu'il offre, mais aussi pour les sentimens qu'il inspire :

« Grand Dieu; tes jugemens sont remplis d'équité :
» Toujours tu prends plaisir à nous être propice:
» Mais j'ai fait tant de mal, que jamais ta bonté
» Ne me pardonnera qu'en blessant ta justice.

» Oui, Seigneur, la grandeur de mon impiété
» Ne laisse à ton pouvoir que le choix du supplice :
» Ton intérêt s'oppose à ma félicité,
» Et ta clémence même attend que je périsse!

» Contente ton desir, puisqu'il t'est glorieux :
» Offense-toi des pleurs qui coulent de mes yeux :
» Tonne, frappe, il est tems, rends-moi guerre pour guerre.

» J'adore en périssant la raison qui t'aigrit;
» Mais dessus quel endroit tombera ton tonnerre,
» Qui ne soit tout couvert du sang de Jésus-Christ? »

Les deux derniers vers de ce sonnet, qui forment ce qui en italien s'appelle *la chiusa del sonetto*, semblent avoir été imités de ce sonnet de *Petrarca*, qui commence par le vers suivant :

Padre del ciel, dopo i perduti giorni, etc.

et finit par ce beau vers :

Rammenta lor, com' oggi fosti in croce.

Boileau n'a fait dans sa vie que deux sonnets. J'en citerai un, qui est le suivant :

« Nourri dès le berceau près de la jeune Orante,
» Et non moins par le cœur que par le sang lié,
» A ses jeux innocens enfant associé,
» Je goûtais les douceurs d'une amitié charmante.

» Quand un faux Esculape, à cervelle ignorante,
» A la fin d'un long mal vainement pallié,
» Rompant de ses beaux jours le fil trop délié,
» Pour jamais me ravit mon aimable parente.

» Oh, qu'un si rude coup me fit verser de pleurs!
» Bientôt, ma plume en main, signalant mes douleurs,
» Je demandai raison d'un acte si perfide.

» Oui, j'en fis dès quinze ans ma plainte à l'Univers;
» Et l'ardeur de venger ce barbare homicide,
» Fut le premier démon qui m'inspira des vers. »

SONNET *de Malherbe à madame la vicomtesse d'Auchy.*

« C'est fait, belle Caliste, il n'y faut plus penser;
» Il se faut affranchir des lois de votre empire;
» Leur rigueur me dégoûte, et fait que je soupire:
» Que ce qui s'est passé n'est à recommencer.

» Plus en vous adorant je me pense avancer,
» Plus votre cruauté, qui toujours devient pire,
» Me défend d'arriver au bonheur où j'aspire,
» Comme si vous servir était vous offenser.

» Adieu donc, ô beauté, des beautés la merveille!
» Il faut qu'à l'avenir ma raison me conseille,
» Et dispose mon ame à se laisser guérir.

» Vous m'étiez un trésor aussi cher que la vie:
» Mais puisque votre amour ne se peut acquérir,
» Comme j'en perds l'espoir, j'en veux perdre l'envie. »

SONNET *de M. de Segrais.*

« Dangereux élément, mer trompeuse et changeante,
» Mol esclave des vents, vraie image du sort;
» Dans le trouble où je suis, contemplant ta tourmente,
» Hélas! qu'entre nous deux je trouve de rapport!

» Comme toi je dépends d'une humeur inconstante
» De qui le changement me travaille si fort,
» Que mon ame agitée, incertaine et flottante,
» Dans la mer de mes maux ne trouve point de port.

» Ton eau n'est point amère à l'égal de mes peines;
» Plutôt on conterait tes flots et tes arènes,
» Que les divers dessins qu'à toute heure je fais.

» Enfin tu n'as sur moi que ce seul avantage,
» Que le calme succède à ton plus grand orage,
» Au lieu que mon esprit n'en espère jamais. »

Voici un autre sonnet d'un style simple et badin, et qui exprime la nature même du sonnet :

« Doris, qui sait qu'aux vers quelquefois je me plais,
» Me demande un sonnet; et je m'en désespère.
» Quatorze vers! grand Dieu! le moyen de les faire?
» En voilà cependant déjà quatre de faits.

» Je ne pouvais d'abord trouver de rime; mais
» En faisant on apprend à se tirer d'affaire.
» Poursuivons : les quatrains ne m'étonneront guère,
» Si du premier tercet je puis faire les frais.

» Je commence au hasard; et, si je ne m'abuse,
» Je n'ai pas commencé sans l'aveu de ma muse,
» Puisqu'en si peu de tems je m'en tire si net.

» J'entame le second, et ma joie est extrême;
» Car des vers commandés j'achève le treizième.
» Comptez s'ils sont quatorze; et voilà le sonnet. »

Ce sonnet ressemble beaucoup à celui que nous avons cité en italien, au § 653. La *chiusa* de celui-ci est agréable, car elle est imprévue; mais celle du sonnet italien, également imprévue, est plus ingénieuse et a plus de grâce.

§ 660. On pourrait m'opposer, contre la ressemblance établie entre le sonnet italien et le sonnet français, que ce dernier est composé de vers alexandrins; que les Français n'ont pas des sonnets *colla coda*; que la rime des tercets en est irrégulière et désagréable; que les Français n'ont pas de sonnets à petits vers; que le caractère de force et d'élévation convient plutôt aux sonnets italiens, etc.

Je réponds, 1°. qu'en général les différences objectées ne sont qu'accidentelles, et dépendent du goût et du choix des poëtes.

2°. Que le sonnet français est composé ordinairement de vers alexandrins, parce qu'on les croit plus propres à des compositions graves et sublimes : que si les bons poëtes s'en mêlaient, on pourrait donner des exemples de sonnets à vers communs, dont l'accent tombe sur la quatrième et

la sixième, ou sur la quatrième et la huitième syllabe, suivant les règles établies dans la seconde Partie de cet Ouvrage, § 439, 441, et je suis sûr (s'il m'est permis de prononcer là-dessus mon opinion) que le sonnet, avec de tels vers, soutiendrait bien plus dignement le caractère qui lui convient (1). Clément Marot nous en offre un exemple assez marquant : ses vers sont en grande partie *endecasillabi*. Je saisis avec plaisir l'occasion de citer un de ses sonnets, pour faire voir en même tems le goût de la langue de son tems, les inversions et le style qui semblent les mêmes que ceux de la langue italienne.

SONNET *de Clément Marot à deux jeunes gens qui avaient écrit à sa louange.*

» Adolescens, qui la peine avez prise
» De m'enrichir de los non mérité,
» Pour, en louant, dire bien vérité,
» Laissez-moi là; et louez moy Loyse.

» C'est le doux feu, dont ma muse est esprise,
» C'est de mes vers le droit but limité :
» Haussez-la donc en toute extrémité,
» Car bien prisé me sens, quand on la prise.

» Et n'enquerez de quoy loüer la faut :
» Rien qu'amitié en elle ne défaut :
» J'y ay trouvé amitié à redire.

» Mais, au surplus, escrivez hardiment
» Ce que voudrez : faillir aucunement
» Vous ne sçaurez, sinon de trop peu dire.

---

(1) Sans avoir la prétention de donner des conseils aux auteurs français distingués dans tous les tems par la culture des beaux arts, et par la délicatesse de leur goût, j'exprime ici mon desir, qu'à l'exemple des Italiens toujours occupés de nouvelles inventions sur la versification, les Français aussi fassent valoir, par des épreuves continuelles, les ressorts de leur langue et de leur poésie. En mettant à profit les principes connus de la véritable versification, et en poussant leurs recherches à de nouvelles découvertes, ils parviendront, sans doute, à fixer l'étendue du pouvoir d'une des plus belles langues qu'une savante précaution a rendue timide et en apparence indigente.

3°. Que si les Français n'ont pas des sonnets avec la queue, c'est qu'ils n'ont pas jugé à propos d'en faire usage : ils n'y ont pas vu cette grâce que je n'y vois pas moi-même.

4°. Que la rime des tercets, quoiqu'elle soit fort désagréable, même selon mon goût, ne le fut pas, à celui de *Petrarca* et d'autres anciens poëtes italiens qui ont entremêlé les rimes des tercets d'une manière plus désagréable encore. Au reste, rien n'empêche que les Français n'y suivent les manières les plus en usage chez les poëtes italiens.

5°. Je réponds enfin, que dire que la force et l'élévation conviennent plutôt au sonnet italien, c'est avancer des mots stériles qui ne peuvent rien. D'ailleurs, quelques sonnets que je viens de citer démentent par le fait la partialité de ces paroles. J'avoue que les Italiens ont cultivé beaucoup cette espèce de composition, et que par cela même ils y ont excellé. Les Français peuvent en obtenir le même succès. Ils ont peu de sonnets; mais rien n'empêche que le génie cultivé ne puisse en créer davantage et de meilleurs.

ARTICLE II.

DE LA CHANSON (*CANZONE*).

§ 661. Quoique le mot chanson (*canzone*) soit général, et que chez les anciens il eût pu être accommodé à toute espèce de composition, néanmoins on attribue ce nom par excellence, aux chansons de Pétrarque, qui le premier s'est distingué dans cette carrière difficile.

La chanson de Pétrarque (*canzone petrarchesca*) est une composition de plusieurs stances : ces stances sont uniformes quant à la rime et quant au nombre des vers *selle*-

narii et *endecasillabi* : cet ordre est toujours parfaitement semblable à la méthode que le poëte a librement entreprise dans la première stance.

§ 662. Souvent, la fin de chaque chanson est terminée par une stance plus petite que les autres. Cette petite stance est appelée *congé* (*congedo*, ou *commiato*), comme si le poëte voulait prendre congé de sa chanson, ou de la personne à laquelle la chanson est adressée : comme on peut mieux l'observer par la lecture des chansons de *Dante*, de *Petrarca*, de *Filicaja*, et d'autres auteurs. Voici l'exemple de quelques congés qui méritent bien d'être cités, pour en donner une idée exacte et variée. Dans la 27e chanson de *Petrarca*, le congé est la strophe suivante :

Se tu avessi ornamenti quanto hai voglie,
Potresti arditamente
Uscir dal bosco, e gir infra la gente.

La 26e chanson du même auteur, est terminée par un congé qui paraît bien plaisant. *Petrarca* en s'adressant à sa chanson, dit :

O poverella mia quanto sei rozza!
Credo che te 'l conoschi.
Rimanti in questi boschi.

Dans la belle chanson de Pétrarque, qui commence par

Italia mia, benchè il parlar sia indarno
Alle piaghe mortali
Che nel bel corpo tuo sì spesso veggio;

le congé est digne d'être transcrit, pour admirer les idées suivantes :

Canzone io ti ammonisco
Che tua ragion cortesemente dica :
Perchè fra gente altera ir ti conviene ;
E le voglie son piene
Già dell' usanza pessima ed antica

Del ver sempre nemica:
Proverai tua ventura
Fra magnanimi pochi a chi il ben piace:
Di lor chi mi assicura?
Io vo gridando pace, pace, pace.

§ 663. Sans m'engager à donner ici un grand nombre de règles différentes et compliquées sur la texture extérieure et matérielle de la *canzone*, et aussi sur le rapport à sa construction intérieure; je dis seulement que si l'on trouve parmi nos jeunes poëtes quelqu'un qui se sente assez d'inspiration pour élever son style à cette espèce de composition *héroïque et sublime*, plus difficile peut-être que le sonnet même, il n'a qu'à examiner avec attention les chansons de *Petrarca*; et, suivant la matière qu'il doit traiter, en suivre la même conduite et le même artifice.

§ 664. Comme la *canzone* est une composition d'une assez grande étendue (1), il est censé que le poëte doit y procéder d'après un plan parfait et bien réglé, soutenu de toutes les ressources et de toute la pompe poétique et oratoire, et orné d'épisodes ou digressions tirés de l'histoire et de la fable : ainsi, une belle chanson se fait distinguer par son introduction, par la proposition, par la confirmation, par la digression et l'épilogue.

Je regrette beaucoup de ne pouvoir transcrire ici trois chansons de *Petrarca*, appelées *le tre Sorelle*, qui célèbrent de suite les beaux yeux de madame *Laura*, et que *Muratori* appelle *un portento dell' arte*. La première chanson débute par les vers suivans :

(1) Par la lecture des chansons de *Petrarca*, on verra que le nombre des stances de chacune d'elles s'étend quelquefois jusqu'à dix, et qu'il n'en a pas composées qui en aient moins de cinq. Le nombre des vers de chaque stance n'excède pas le nombre de vingt, et il est au moins de neuf.

Dante composa une chanson qui contient quinze stances.

Gentil mia donna io veggio
Nel muover de' vostri occhi un dolce lume
Che mi mostra la via che al ciel conduce, etc.

Entre les chansons de *Filicaja* j'aurois voulu rapporter au moins celle qu'il adresse au Roi de Pologne :

Re grande e forte a cui compagne in guerra
Militan virtù somma, alta ventura;
Io che l' età futura
Voglio obbligarmi e far giustizia al vero,
E mostrar quanto in te s'alzò natura, etc.

Et l'autre qu'il adresse à l'Être-Suprême :

E fino a quando inulti
Fian Signore i tuoi servi? e fino a quanto
Di barbarici insulti
Orgogliosa ne andrà l'empia baldanza?
Dov' è, dov' è Signor l'antico vanto
Di tua alta possanza?
Su' campi tuoi, su' campi tuoi più culti
Semina stragge, e morte
Barbaro ferro, etc.

Je ne veux pas grossir mon Ouvrage par un trop grand nombre d'exemples ; mais j'invite mes lecteurs à lire les chansons mentionnées, pour avoir des modèles imposans et sublimes, qui puissent guider leurs compositions poétiques.

§ 665. Je me contenterai de transcrire une belle chanson de *Petrarca*, que j'ai choisie entre les plus courtes :

Chiare, fresche e dolci acque,
Ove le belle membra
Pose colei che sola a me par donna;
Gentil ramo, ove piacque
(Con sospir mi rimembra)
A lei di fare al bel fianco colonna;
Erba e fior che la gonna
Leggiadra ricoverse

Con l' angelico seno;
Aer sacro e sereno,
Ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse;
Date udienza insieme
Alle dolenti mie parole estreme.

S' egli è pur mio destino,
E il cielo in ciò s' adopra,
Ch' Amor quest' occhi lacrimando chiuda;
Qualche grazia il meschino
Corpo fra voi ricopra,
E torni l' alma al proprio albergo ignuda.
La morte fia men cruda,
Se questa speme io porto
A quel dubbioso passo:
Che lo spirito lasso
Non porria mai in più posato porto,
Nè in più tranquilla fossa
Fuggir la carne travagliata, e l' ossa.

Tempo verrà ancor forse
Ch' all' usato soggiorno
Torni la fera bella e mansueta;
E là v' ella mi scorse
Nel benedetto giorno,
Volga la vista desiosa e lieta,
Cercandomi: ed oh pietà!
Già terra infra le pietre
Vedendo, amor l' inspiri
In guisa che sospiri
Sì dolcemente, che mercè m' impetre;
E faccia forza al cielo,
Asciugandosi gli occhi col bel velo.

Da' bei rami scendea,
Dolce nella memoria,
Una pioggia di fior sovra il suo grembo,
Ed ella si sedea
Umile in tanta gloria;
Coverta già dell' amoroso nembo.
Qual fior cadea sul lembo,
Qual sulle trecce bionde,
Ch' oro forbito e perle
Eran quel dì a vederle;
Qual si posava in terra, e qual su l' onde;
Qual, con un vago errore
Girando, parea dir: qui regna Amore.

Quante volte diss' io
 Allor pien di spavento :
 Costei per fermo nacque in paradiso.
 Così carco d'obblio
 Il divin portamento,
 E il volto e le parole e il dolce viso
 M'aveano, e sì diviso
 Dall' immagine vera;
 Ch' io dicea sospirando,
 Qui come venn' io, e quando?
 Credendo esser in ciel, non là dov' era.
 Da indi in quà mi piace
 Quest' erba sì, ch' altrove non ò pace.

Se tu avessi ornamenti, quant' hai voglia
 Potresti arditamente
 Uscir del bosco, e gir in fra la gente.

RAPPORT

ENTRE LA CHANSON ITALIENNE ET LA FRANÇAISE.

§ 666. La *canzone petrarchesca* n'est dans le fond qu'une *ode* ou poëme lyrique, qui, dans la poésie française, est divisé par stances appelées *strophes* de la même mesure et du même nombre de vers; et qui déploie ordinairement un style noble et élevé. L'ode française régulière est donc la même chose que la *canzone* dont nous venons de parler; la différence n'est que dans le nombre; et souvent la *canzone* italienne est appelée *ode*. L'une et l'autre sont assujéties aux mêmes règles : chacune d'elles garde dans les strophes un même nombre de vers, un même mélange de rimes; et les grands et les petits vers y sont également distribués.

§ 667. Je trouve des chansons qui sont terminées par une petite strophe appelée *congé*, à l'exemple de celles de Pétrarque (§ 662). J'en citerai une de Marie Stuard, Reine de France, qui a mérité, par ses malheurs, l'intérêt des cœurs tendres et sensibles. Cette Reine, célèbre par

sa beauté, et devenue veuve à la fleur de son âge par la mort de François II son premier mari, exhale dans les vers suivans les sentimens de son amour et de sa douleur :

« En mon triste et doux chant,
» D'un ton fort lamentable,
» Je jette un œil touchant
» De perte irréparable ;
» Et en soupirs cuisans
» Je passe mes beaux ans.

» Fut-il un tel malheur
» De dure destinée,
» Ni si triste douleur
» De dame infortunée,
» Qui mon cœur et mon œil
» Voi en bière et cercueil ?

» Qui en mon doux printems
» Et fleur de ma jeunesse,
» Toutes les peines sens
» D'une extrême tristesse ;
» Et en rien n'ai plaisir
» Qu'en regret et desir.

» Si, en quelque séjour,
» Soit en bois, ou en prés,
» Soit à l'aube du jour,
» Ou soit sur la vesprée,
» Sans cesse mon cœur sent
» Le regret d'un absent.

» Si je suis en repos,
» Sommeillant sur ma couche,
» J'oy qu'il me tient propos,
» Je le sens qui me touche,
» En labeur, en recoy
» Toujours est près de moi.

» Mets, chanson, ici fin
» A si triste complainte,
» Dont sera le refrain :
» Amour vraye et sans feinte.

§ 668. Rousseau définit la chanson : *un petit poëme lyrique fort court, qui roule ordinairement sur des sujets agréables*, etc. Quelques auteurs français partagent les chansons en quatre classes :

1°. Les hymnes en l'honneur de la Divinité ;

2°. Les romances ou chansons amoureuses ;

3°. Les chansons à boire, rondes, etc. ;

4°. Les chansons d'esprit, madrigaux, parodies, vaudevilles, etc.

En général, toutes ces sortes de compositions s'appellent *chanson*, de même qu'en italien (§ 661). Ainsi les vers suivans du XIVème siècle, que je transcris pour en faire admirer la beauté simple et naïve, s'appellent une *chanson*. L'auteur suppose qu'il rencontre un soupir.

« Et où vas-tu, petit soupir
» Que j'ai ouï si doulcement ?

» T'en vas-tu mettre à saquement (1)
» Quelque pauvre amoureux martyr?
» Vien-çà, dy-moy tost, sans mentir,
» Ce que tu as en pensement.
» Et où vas-tu,
» Dieu te conduye (2) à ton desir,
» Et te ramène à sauvement;
» Mais je te requiers humblement,
» Que ne fasses ame mourir :
» Et où vas-tu, etc.

§ 669. L'ode de J. B. Rousseau contre la fortune, est un exemple qui se rapproche beaucoup de la *canzone petrarchesca*. Les odes de ce célèbre poëte français sont dignes d'être lues et imitées.

Entre les différentes odes françaises, celle que Boileau a faite sur la prise de Namur, et celle d'Alexis Piron au sujet du superbe temple de St.-Sulpice à Paris, ont mérité des éloges particuliers.

ARTICLE III.

DE LA *CANZONETTA* OU ODE ANACRÉONTIQUE.

§ 670. La *canzonetta* (petite chanson, diminutif de *canzone*) est appelée *anacreontica* : ce nom est pris du grec Anacréon, dont elle imite le caractère, le goût, la simplicité, les graces, le style pur et naïf. Elle est, comme le dit *Crescimbeni*, la plus charmante, la plus spirituelle et la plus ingénieuse composition dont l'Italie puisse jamais se glorifier.

§ 671. *Bernardo Tasso*, père de l'auteur de *la Gerusalemme liberata*, en a été l'inventeur : *Menzini* en a

(1) Au désespoir.

(2) Dieu te conduise.

suivi le goût ; mais le célèbre *Gabriello Chiabrera* l'a réduite à un tel degré de perfection, qu'il a mérité, par un droit généralement accordé, le titre d'Anacréon italien. Les *canzonette* de ce charmant auteur ne le cèdent pas aux odes du poëte grec, et ne diffèrent que dans la seule diversité de la langue, comme l'observe *Crescimbeni* cité, et comme on peut le voir avec évidence par la lecture de ces deux poëtes mis en comparaison. Cependant le même *Crescimbeni* a fait de fort jolies anacréontiques : on en admire plusieurs de *Menzini* : *Zappi*, *Metastasio*, *Rolli*, *Frugoni*, *Savioli*, *Parini* méritent des éloges pour ces sortes de compositions.

Entre les Siciliens, il faut citer avec beaucoup d'éloge *Francesco Balducci*, de Palerme. Cest de lui que *Crescimbeni* (*Ist. della Volg. Poes.*, pag. 161.) dit : « Nelle » canzonette che ad imitazione d'Anacreonte compose, » sì eccellente apparisce, ch'io non so non dichiararlo » uguale a qualunque altro, che in tal carattere abbia esercitato il suo ingegno. Felici elle sono, e dolci e leggiadre, e ripiene di vaghezza, di grazie, e di vezzo, e » d'ogni più fino artifizio : di modo che a me sembra che » non poco all' anacreontico stile abbia egli accresciuto. » Quelles expressions pourraient égaler le mérite des chansonnettes anacréontiques du célèbre abbé *Meli*, sicilien, qui vit encore, et qui a ajouté beaucoup d'honneur à sa patrie, à cette île fortunée, mère nourricière des grands génies dans tous les tems, dans toutes les circonstances !

Quelques-uns de nos poëtes vivans ont tenté d'imiter Anacréon : ils ont réussi plus ou moins dans quelques petites pièces détachées, mais il ne vaut pas la peine, et il serait même ridicule d'en rapporter ici quelqu'exemple : tout disparaît, ou semble un pigmée, si on

le compare aux *canzonette* de *Chiabrera*, dont je citerai des exemples pour égayer mes lecteurs.

§ 672. Les *canzonette anacreontiche* diffèrent de la *canzone*

1°. Parce qu'elles sont formées de petites stances, et que leurs périodes sont renfermées dans une petite quantité de vers;

2°. Car elles sont composées de petits vers de différentes espèces, comme on peut le voir dans les exemples;

3°. Car le style en est différent : elles exigent un style modéré, et même au-dessous du modéré. Leur caractère délicat, simple et naïf, ne souffre pas ordinairement la sublimité, quoique *Andrucci* soutienne qu'elles peuvent s'élever à des sujets sublimes.

§ 673. Exemple d'une ode d'Anacréon (ode XX), traduite par *Rogati* :

Già la feconda Niobe
In ruvido macigno
Sulle colline frigie
Fu convertita un dì.

E un dì la vaga e bella
Sposa del crudo Tereo;
Si vide in Rondinella
Cangiata ancor così.

Cangiarmi in vetro lucido
Mio bene anch' io vorrei,
Perchè il tuo volto amabile
Veder potessi in me.

O in ricco manto adorno
Gli Dei mi trasformassero,
Per esser qualche giorno
Portato almen da te.

Perchè le membra tenere
Potessi circondarti,
D' un fresco fonte, e limpido
Esser vorrei l' umor.

Luce degli occhi miei,
Per la tua pelle morbida
Esser non sdegnerei
Un delicato odor.

Al sen ricolmo, e tumido
Servir vorrei di cinto,
Oppure al collo candido
Di lucido monil.

Esser vorrei cangiato
Anche in negletto sandalo,
Per esser poi calcato
Del piede tuo gentil.

TRADUCTION *de l'ode* XIX *d'Anacréon, par l'abbé Regnier Desmarais, français* (1).

Di ber del ciel gli umori
La terra mai non cessa:
E bevon gli umor d' essa
Piante, alberi, erbe, e fior.
Il mar bee l' aura lieve:
Il sole il mar si beve;
Et la Luna pur suole
Bere i raggi del sole.
Or perchè, camerato,
Perchè ber mi negate?

Voyez la traduction de l'ode XLV d'Anacréon, au § 275.

Voyez la traduction de l'ode XXII, traduite par *Rogati*, au § 346 (2).

---

(1) L'abbé Regnier Desmarais, auteur français, était si bien versé dans la langue toscane, qu'il fut admis au nombre des académiciens *della Crusca.*

(2) Qu'y a-t-il dans la poésie lyrique que nous autres Italiens puissions envier à Anacréon? Je ne veux pas parler ici de l'Anacréon italien, de ce fameux *Chiabrera*, ni du fameux sicilien, l'abbé *Meli*, je veux parler d'un auteur qui m'est inconnu à moi-même qui en cite les vers. Qu'on jette les yeux sur cette chansonnette que je trouve insérée dans un ouvrage de littérature : on verra qu'elle ne le cède en rien pour la grâce et la douceur, à celles d'Anacréon. Le poëte s'adresse à Lidie, sa maîtresse, dont il veut louer la bouche.

Dolce Lidia, Lidia bella, etc.
Che incredibile contento
E' ch' io sento!
Dimmi o Lidia, ài pur capanna?
Sei svelata al ciel giaciuta
Che piovuta
Sulle labra ti è la manna?
Oppur nettare libasti,
Nè curasti
Poi le labra rasciugarti?
Ah crudel! tu non rispondi.....

Mais, qu'il est doux le desir que le poëte témoigne de vouloir se confondre

§. 674. Cet article des chansonnettes anacréontiques mérite une attention particulière dans cet Ouvrage, dont l'objet n'est pas seulement de donner les véritables principes de la versification italienne et française; mais de donner aussi par ces principes, les moyens les plus faciles de composer des vers qu'on destine à la musique. Ce sont en effet ces sortes de chansonnettes celles qui s'accordent le mieux au chant. Les airs d'*Apostol Zeno*, de l'abbé *Metastasio*, les airs des opéras comiques, tels que *le Nozze di Figaro*,, *il Matrimonio segreto*, *la Serva padrona*, *le Nozze di Dorina*, *Nina Pazza per amore*, *la Capricciosa corretta*, etc., ne sont, à mon avis, et en général, que des petites chansons anacréontiques qui,

---

et s'identifier avec sa belle, à peu près comme l'eau qui pénétrant dans l'éponge s'unit avec elle, et s'y cache.

Deh, siccome per natura
L'onda pura
Nella spunga entra e s'asconde,
Così, etc.

Ensuite, poussant ce même desir jusqu'à vouloir prétendre qu'il soit changé en elle, et elle en lui, il dit:

Tal che ognun di noi cangiato
Nostro stato,
Io tu stessa, e tu foss' io;
Come al Salmace addivenne
Quando tenne
Il fanciullo in mezzo al rio.

Qual piacer allor saria,
Ch' uom tra via
Te per Linco salutasse;
E chi meco all' ombre siede,
Se mi vede,
Sol per Lidia m' appellasse.

Il est certain que cette métamorphose est des plus tendres, et je crois qu'elle peut entrer en comparaison avec tout ce que l'anthologie peut nous offrir dans ce genre.

par

par leurs grâces, par leur style facile et coulant, par le choix des mots et des expressions tendres et passionnées, se prêtent facilement aux charmes de la musique.

§ 675. Ainsi, pendant que, sur l'autorité de plusieurs savans, je prétends relever l'abus que les petits poëtes font du titre d'anacréontique, en appelant de ce nom leurs malheureuses petites stances de vers *settenarii* ou *quinarii*, remplis de pensées et d'expressions froides et sans ame; pendant que, sur les mêmes autorités, je déclare qu'il n'est pas donné à tout le monde de pouvoir imiter Anacréon; et que pour imiter ce prototype, il faut non-seulement savoir consulter, comme lui, la nature, mais avoir aussi l'éloquence du sentiment, l'imagination du cœur (*la fantasia del cuore*), connaître toutes les touches qui répondent exactement aux mouvemens de ce muscle sensible, sans lequel tout est fantastique et hors de nature; j'ose avancer aussi que les airs ou chansonnettes pour la musique ne sont pas si faciles qu'on le pense; qu'il n'est pas donné à tous de réussir d'une manière satisfaisante dans ces sortes de petites compositions; et que le choix des mots et des expressions offre des difficultés sans nombre, contre lesquelles il n'y a que les grands poëtes, connaisseurs parfaits de la langue, de la versification et de la musique, qui puissent lutter avec avantage. Je reviendrai sur cette matière, à l'article *des vers et du drame destinés à la musique*.

§ 676. On peut distinguer trois caractères dont les chansonnettes sont susceptibles. L'un est un caractère pindarique et fort; l'autre, bruyant et dithyrambique; et le troisième, délicat et facile (1). Nous nous occupe-

(1) On peut rapporter à la *canzonetta anacreontica* d'autres compo-

rons de ce troisième qui a une marche et une tournure naturelle et vive. Cette petite chanson n'a d'autre ornement ni d'autres grâces que celles qui dérivent des paroles et des expressions simples, des sentences naturelles et délicates : elle admet de petites fables agréables et bizarres, des inventions gracieuses et aimables, de petites allégories dont le sens est expliqué à la fin. Telle est l'allégorie de l'ode XLIV d'Anacréon, traduite en italien par le français Regnier Desmarais :

Io sognava di portare
Ali indosso, e di volare :
E che Amor di piombo avesse
I piè gravi : e pur molesto
Mi seguisse, e raggiungesse :
Or che può voler dir questo ?
Vuol dir credo, che se molti
D' amor lacci ò sin qui sciolti;
Ora questi sian di tempre
Da restar preso per sempre.

§ 677. Le nombre des stances ou strophes des *canzonette* est indéterminé, mais il doit être toujours discret. Ces strophes sont composées ordinairement de quatre ou de six vers, qui sont tantôt mêlés, tantôt uniformes dans leur mesure, mais presque toujours rimés. La rime peut être serrée ou alternée : dans les strophes de six, et quelquefois de dix vers, les deux premiers ou les deux derniers peuvent rimer ensemble.

On voit des strophes composées à la fois de vers *piani*, *sdruccioli* et *tronchi*. Quelquefois les *sdruccioli* et les *tronchi* ne riment pas. On rencontre des strophes dont

---

sitions semblables, sous les noms d'*Inni*, *Laudi*, *Salmi*, etc. Les hymnes inventés par les Anciens pour célébrer leurs dieux, et que les Chrétiens ont adoptés pour célébrer les louanges du véritable Dieu et des saints, ne diffèrent de la *canzonetta* que par le sujet qui en est divin.

les mêmes vers *piani* ne riment pas : comme on peut le voir par l'exemple suivant de *Girolamo Preti :*

Aure fresche, aure soavi
Che per l' aria ite vagando,
E vezzose e mormoranti
Tra le frondi ite scherzando;
Mentre a voi dico il mio duolo,
Deh fermate il vostro volo.

Tout, en un mot, peut être varié à plaisir, et selon le goût du poëte ; mais à condition que la *canzonetta* observera une distribution égale et régulière ; de manière que, comme nous l'avons remarqué dans la *canzone*, les strophes doivent être modelées sur la première. Dans les airs du drame lyrique, cette condition n'est pas toujours observée : leurs exemples sont les règles que les poëtes doivent suivre dans la composition des airs (1).

(1) Comme le caractère facile et délicat des chansonnettes consiste dans l'effusion pure et naïve d'un cœur tendre et passionné, il peut être employé très-agréablement dans les odes sacrées, ou sur des sujets de religion. Nos devoirs envers la Divinité, notre reconnaissance qui enflamme le sentiment de l'amour, les louanges, les sacrifices qu'elle mérite, tout concourt à nous faire emprunter ; en de petites chansons, un style anacréontique. Il est digne du poëte qui est vrai philosophe, d'en donner de fréquens exemples, qui entretiennent l'amour et le respect pour la religion de nos pères. Les anciens poëtes ne cessaient d'exprimer leurs sentimens par des odes envers leurs dieux muets. Le P. de *Lemene*, dans ses *Poésies sacrées*, a fait voir comme on peut chanter avec beaucoup de succès dans ces sortes de compositions.

Je citerai pour exemple quelques morceaux de ces pièces détachées que je sais par cœur. Ce sont des vers adressés à la sainte Vierge :

O bella mia speranza,
Dolce amor mio, Maria,
Tu sei la vita mia,
La pace mia sei tu.
Quando ti chiamo, o penso
A te Maria, mi sento
Tal gaudio e tal contento,
Che mi rapisce il cor.
In questo mar del mondo
Tu sei l' amica stella,

§ 678. Je vais terminer cet article par des exemples tirés des poésies de *Chiabrera* et d'autres auteurs. Mes lecteurs y trouveront de grands modèles qui sont dignes d'être imités.

CANZONETTA di Gabriello Chiabrera.

Sur les lèvres de Phylis.

Belle Rose porporine
Che tra spine
Sull'aurora non aprite;
Ma ministre degli amori,
Bei tesori
Di bei denti custodite:

Dite Rose preziose,
Amorose,
Dite: ond'è, che s'io m'affiso
Nel bel guardo vivo ardente;
Voi repente
Disciogliete un bel sorriso?

E puoi la navicella
Dell' alma mia salvar.
Se mai pensier molesto
Viene a turbar la mente,
Sen fugge allor che sente
Il nome tuo chiamar.
Dammi le tue catene
Che stringano il mio core,
Che prigionier d' amore
Fedele a te sarò, etc.

La canzonetta suivante est fort jolie à cause du rythme et de la combinaison de la rime:

Dio ti salvi, o Regina,
E madre universale;
Per cui favor si sale
Al Paradiso.
Voi siete gioia e riso
Di tutti i sconsolati,
Di tutti i tribolati
Unica speme.
A voi sospira e geme
Il nostro afflitto core
In un mar di dolore,
E d' amarezza.
Maria, mar di dolcezza,
I vostri occhi pietosi
Materni ed amorosi
A noi volgete.

Noi miseri accogliete
Sotto del santo velo,
E il vostro figlio in cielo
A noi mostrate.
Gradite ed ascoltate,
O vergine Maria
Dolce, clemente, e pia
Gli affetti nostri.
Voi da' nemici nostri
A noi date vittoria,
E poi l' eterna gloria
In Paradiso, etc.

E' ciò forse per alta
Di mia vita
Che non regge alle vostr'ire?
Oppur è perchè voi siete
Tutte liete,
Me mirando in sul morire?

Belle Rose: o feritate
O pietate
Del sì far la caggión sia,
Io vo'dire in novi modi
Vostre lodi:
Ma ridete tuttavia.

Se bel rio, se bell'auretta
Tra l'erbetta
Sul mattin mormorando erra;
Se di fiori un praticéllo
Si fa bello;
Noi diciam: ride la terra.

Quando avvien ch'un Zeffiretto,
Per diletto,
Bagni il piè nell'onde chiare,
Sicchè l'acqua sull'arena.
Scherzi appena;
Noi diciam, che ride il mare.

Se giammai tra' fior vermígli,
Se tra'gigli
Veste l'Alba un áureo velo,
Et su rote di zaffíro
Move in giro;
Noi diciam, che ride il cielo;

Ben è ver, quand'è giocondo
Ride il mondo:
Ride il ciel quand' è giojoso;
Ben è ver; ma non san poi
Come voi
Fare un riso grazioso.

Sur les chagrins de l'Amour. Du même auteur.

Del mio ben son ricciutelli
I capelli,
Non biondetti, ma brunetti:
Son due rose vermigliuzze
Le gotuzze;
Le due labbra robinetti.

Ma dal dì ch'io la mirai
Fin quì, mai
Non mi vidi ora tranquilla;
Che d'amor non pose Amore
In quel core
Neppur pícciola favilla.

Lasso me! quando m' accesi,
Dire intesi
Ch'egli altrui non affligéa:
Ma che tutto era suo foco
Riso, e gioco;
E ch'ei nacque d'una Dea.

Non fu dea sua genitrice
Come uom dice:
Nacque in mar da qualche scoglio;
Ed apprese in quelle spume
Il costume
Di donar pena, e cordoglio.

Ben è ver ch'ei pargoleggia,
Ch'ei vezzeggia,
Grazioso fanciullctto;
Ma così pargoleggiando,
Vezzeggiando
Non ci láscia core in petto.

Oh qual' ira! oh quale sdegno!
Mi fa segno,
Ch'io non parli, e mi minaccia.
Viperetta! serpentello!
Dragoncello!
Qual ruggion vuol ch'io mi táccia?

Non sai tu, che gravi affanni
Per tant' anni
O' sofferto in seguitarti?
E che dunque? lagrimoso,
Doloroso,
Angoscioso ò da lodarti?

Canzonette de l'abbé Meli, sicilien.

Sur les beaux yeux de Phylis.

Ucchiuzzi niuri,
Si taliati,
Faciti cadiri
Casi, e Citati;

Jeu muru debuli
Di petri, e taju,
Cunsidiratilu,
Si allura caju!

Sia arti maggica,
Sia naturali,
In Vui risplendinu,
Biddizzi tali,

Chi tutti 'nzemmula
Cumponnu un sciarmu,
Capaci à smoviri
Lu stissu marmu.

A' tanta grazia
Ssa Vavaredda,
Quantu si situa
Menza a vanedda,

Chi, veru martiri
Di lu disiu,
Cadi in deliquiu
Lu cori miu.

Si siti languidi,
Ucchiuzzi cari,
Cui ci pò reggiri?
Cui ci pò stari?

Mi veni un piulu,
Chi m' assuterra;
L' alma si spiccica:
Lu senziu sferra.

Poi cui pò esprimiri
Lu vostru risu,
Ucchiuzzi amàbili,
S' è un paradisu?

Lu pettu s' agita;
Lu sangu vugghi;
Su' tuttu spinguli;
Su' tuttu agugghi.

Ma quantu lagrimi,
Ucchiuzzi amati,
Ma quantu spasimi
Chi mi custati!

Ajàti làstima
Di lu miu statu:
Vaja riditimi;
Ca su' sanatu.

Niuri. *Neri*. Taliati. *Guardate*.
Jeu. *Io*.
Taju. *Creta*.
Caju. *Cado*. Biddizzi. *Bellezze*.
Tutti 'zemmula. *Qui vale unitamente*.
Sciarmu. *Incanto*. Ssà. *Cotesta*.
Vavaredda. *Pupilla*. Vanedda. *Propriamente* Strada; *ma qui spiega allegoricamente la situazione della pupilla immezzo alle palpebre socchiuse a metà*.

Cui ci pò. *Chi vi può*.
Piulu. *Pena di stomaco*.
Si spiccica. *Si distacca*.
Sferra. *Scappa*.
Lu Sangu vugghi. *Il sangue bolle*.
Su'. *Sono*. Spinguli. *Spille*.
Agugghi. *Aghi*.
'Ajàti. *Abbiate*.
Làstima. *Compassione*.
Vaja. *Su via*.
Ca sù. *Che sono*.

L'Haleine de Phylis.

Profumeddu grattu, e finu,
Di cui l' aria s' impanna;
D' unni veni? cui ti manna?
Quantu và, ca l' induvinu?

Qualchi spratticu dirria:
Ca sì figghiu di li sciuri,
E li spiriti chiù puri
Tutti sunnu uniti in tia:

Di li sciuri, è veru, n' ài
La fraganza la chiù pura;
Ma però si senti allura,
Ca li superi d' assai.

Dirria n' autru: un Zefirettu
Di l' arabici cuntrati,
Tanti effluvii prelibati
Cosi, e vinni ccà direttu;

Si li voscura sabbei
Si d' Arabia li virduri,
Avirrianu tali oduri,
Ci sterrevanu li Dei.

Profumeddu, chi nni dici?
Ridi a tanti dicirii!
Però a mia nun mi trizzii:
Tu sì l'Alitu di Nici.

Le chant de Phylis.

Vola in aria 'na Vucidda,
Cusì grata, cusì linna,
Chi lu cori già ni spinna;
Duci-duci si nni và:

L' Amurini supra l' ali
L' equilibrann suspisa:
Ora cala, ed ora jisa,
Ora immobili si stà.

D' ogni pettu, d' ogni cori
Com' avissi già la chiavi,
Duci, tenera, e suavi,
L' apri, e chiudi a gustu sò.

Trasi dintra sinu all' alma;
La sulleva, l' accarizza,
Cu 'na grazia, 'na ducizza,
Chi spiegari nun si pò.

Impanna. *Si veste, o si riempie.*
D' unni. *Da dove.* Cui. *Chi.*
Quantu và. *Che sì.*
Spratticu dirria. *Imperito direbbe.*
Ca sì. *Che sei.* Sciuri. *Fiori.*
Chiù. *Più.*
Sunnu ... in tia. *Sono ... in te.*
Nautru. *Un altro.* Cosi. *Raccolse.*
Ccà. *Quì.* Direttu. *Direttamente.*
Voscura. *Boschi.*
Avirrianu. *Avrebbero.*
Sterrevanu. *Vi dimorrà e ebbero.*
Nun mi trizzii. *Non mi burli.* Sì. *Sei.*

'Na. *Una.* Vucidda, *vezz. di Voce.*
Linna. *Leggiera.* Ni spinna. *Ne muore di desiderio.* Duci ec. *Dolcemente ne sviene.*
Cala. *Abbassa.* Jisa. *S'alza.*
A gustu sò. *A voglia sua.*
Trasi. *Penetra.* Cu na. *Con una*

Quannu flebili e dulenti
Duna corpu a li duluri,
L' Arpa stissa di l'Amuri
Nun è tenera accussì:

Quannu poi, scappannu, vola;
Quannu poi si ferma, e trilla;
Pari a nui, chi l'arja brilla;
Tuttu è allegru, tuttu è in sì.

S' Idda rumpi qualchi nota,
Da li Grazii persuasa,
Già lu stomacu nni scasa,
Nun si sciata affattu chiù:

Quannu sempri sminuennu,
Quasi manca, quasi mori,
Si fà straggi di li cori:
Dillu, Amuri, dillu tu?

Voyez d'autres anacréontiques aux §§ 262, 293, 349.

Canzonetta de *Menzini*,

Sur le Printems.

Ó di fiori
E di amori
Genitrice Primavera,
Deh ritorna
Tutt' adorna
Della veste tua primiera.

Deh ritorna
Tutt' adorna
La tua chioma d'amaranti;
E un tal poco
Nóbil foco
Svéglia in petto degli amanti.

Oh qual era
Primavera
Fra le prime cose belle!
Quando norma
E diè forma
Il lor Fabro all' áuree stelle.

Più lucente,
Più ridente,
Rotò allora il dio di Delo;
Più liet' arse,
Più comparse
Sua virtù Frisso nel cielo.

Onde ornata,
Coronata
Di bei fior vermígli, e gialli,
Cert' ell' era
Primavera
Qual donzella a' nuovi balli:

E qual sposa
Sospirosa
Cui le nozze il padre appresta,
Che bei pregi
Ricchi fregi
Va giungendo all' áurea testa.

Deh! se mai
Tornérai
Primavera alma e gentile,
Così bella
Pari a quella,
Se non pari almen simile;

Col mio plettro
Che d' elettro
Sparso fu dagli almi dei:
Te lodando,
Celebrando,
Chiúder vóglio i giorni miei.

Tuttu è in sì. *Tutto respira brio.*

Idda. *Ella.*
Nni scasa. *Si sprofonda, ed esce da' suoi confini.*
Sciata. *Respira.* Chiù. *Più.*

Canzonetta de *Crescimbeni.*

Vaga Rosa orgogliosetta,
  Superbetta,
  S'apre, e ride in sull'aurora:
  Ed il Sole allor che nasce,
  Di sua fasce
  Col bell' ostro la colora.
Tocca (1) poi da pargoletti
  Tepidetti
  Rai del Sol, tanto s'appella,
  Che tra'fiori ella ben pare,
  Quale appare
  Tra le stelle Idália bella.
Ogni fiore umil l'inchina
  Qual reína:
  Strali Amor fa di sue spine:
  Ogni ninfa, ogni pastore
  Le fa onore,
  E di lei s'adorna il crine.
Ma quel Sol che la dipinse,
  E la cinse
  Di quel bel che sì diletta;
  Al meriggio (2) allor che sale,
  Fier l'assále,
  E coi raggi la saetta.
Cade allora impallidita;
  Scolorita
  Tra l'orror di siepe ombrosa:
  Cade, oimè la meschinella!
  Nè più quella
  Par sì vaga, e sì orgogliosa.
Ahi mortali! il gentil fiore
  Pien d'onore
  Ch' à il mattín tanta bellezza,
  E' la vita, cui sì grata,
  Desiáta
  Rende il sol di giovinezza:
Ma guardiám, che questo Sole
  Spesso suole
  Esser falso e pien d'inganno:
  Ed apportan traditori
  Suoi favori
  Util breve, eterno danno (3).

Canzonetta de *Menzini.*

Io sovente
  Tra la gente
  In passando i detti ascolto;
  Ma non guardo,
  Nè ritardo
  Il mio piè, nè il mostro in volto.
V'è chi dice:
  O felice
  Che tant' oltre l' ali stese;
  E che solo
  Il bel volo
  Emulò del Savonase.
Ben fa fede
  Com'erede
  Egli sia dell' áurea lira:
  Così dolce
  L' aure molce,
  O s'ei ride, o s'ei sospira.
Ma poi dice:
  Oh infelice
  Che d'amore è prigioniero!
  Per tant' anni
  Agli affanni
  Non si tolse, e al crudo impero,

(1) Tocca, *en prose*, toccata: *en français*, touchée, frappée.

(2) Al meriggio, al mezzodì, *au midi.*

(3) Les amateurs du bon goût pourraient bien remarquer dans les deux chansonnettes de *Chiabrera* et de *Crescimbeni*, combien les diminutifs influent sur la beauté et sur les grâces de la langue italienne.

Io l' ascolto:
  E nel volto
  Di rossor tutto dipinto;
  Fra me stesso
  Con dimesso
  Suon rispondo: Amore ài vinto.

E vorrei
  Questi rei
  Un dì sciorre émpii legami:
  Ma me 'l vieta
  Il pianeta
  Che decreta, ch'io sempr' ami.

Ah! nol vieta
  Rio pianeta;
  Ma sol colpa è del pensiero,
  Che rinasce,
  E si pasce
  Del diletto suo primiero.

Ah! quel giorno
  Che l' adorno
  Volto io vidi di Colei,
  Che per gioco
  Col suo foco
  Risvegliò gl' incéndii miei,

Mai sereno
  Mai ripieno
  Di sua luce il sol nol miri;
  Giorno infesto,
  E funesto,
  E princípio a' miei martiri.

Su del cielo
  Col suo telo
  Giove a lui si mostri irato;
  E si appelli
  Fra' dì felli
  Più d' ogn' altro sciagurato.

Ah che fei?
  Ch' io perdei
  Me d' amor nel crudo regno;
  E per uso
  Son deluso,
  E mi piace il giogo indegno.

COMPARAISON

ENTRE LA *CANZONETTA* ITALIENNE ET LA FRANÇAISE.

§ 679. Je ne trouve pas dans les traités de Versification française un article qui parle des petites chansons ou des chansonnettes anacréontiques.

Je trouve seulement un article assez étendu sur *les stances* et les différentes sortes de stances qui, dans le fond, sont les mêmes que celles de la versification italienne. On y fait mention par hasard du mot grec *ode*, c'est-à-dire de cette composition formée de plusieurs stances qui en pareil cas s'appellent *strophes*.

§ 680. Les grammairiens français ont leurs stances *régulières* et leurs stances *irrégulières ;* celles qui sont de nombre *pair* et celles qui sont de nombre *impair.*

Les stances sont appelées *régulières* lorsqu'elles ont un même nombre de vers, soit petits, soit grands, soit mêlés les uns avec les autres ; et que les grands et les petits vers, ainsi que la rime, y sont également distribués : elles sont appelées *irrégulières* lorsqu'elles n'ont pas toutes ces convenances.

Il y en a de quatre vers (*quatrains*), de cinq, de six (*sixains*), de sept, de huit (*octave*), de neuf, de dix (*dixain*) ; et par ces nombres, on connaît la différence entre les stances de nombre *pair* et *impair.* Tout cela est parfaitement commun avec les stances italiennes ; et c'est de là que résulte, en français, la différence entre *ode* et *ode.* L'*ode* grave et sublime, destinée à traiter de sujets analogues, et distinguée par de grandes stances et de grands vers, est ce qu'on appelle en italien *canzone.* L'*ode* légère et gracieuse, destinée à parler de certaines passions délicates, de certains sujets agréables et badins, et distinguée par de petites stances ou strophes composées de petits vers, est ce qu'on appelle en italien *canzonetta*, ou *canzonetta anacreontica*, ou *ode anacreontica.*

§ 681. La versification française possède donc aussi la *canzonetta anacreontica* sous le nom d'*ode.* Je vais en donner des exemples. On en trouvera d'autres dans le chapitre suivant, où nous parlerons des règles pour les vers lyriques français.

« Oui, pour jamais,
» Chassons l'image
» De la volage
» Que j'adorais.

» A l'infidèle
» Cachons nos pleurs;
» Aimons ailleurs :
» Trompons comme elle, etc.

Voyez la suite au § 269, tom. 1.

Voici une chanson anacréontique de G. Bernard :

« Jupiter, prête-moi ta foudre,
» S'écria Licoris un jour:
» Donne, que je réduise en poudre
» Le temple où j'ai connu l'Amour.

» Alcide, que ne suis-je armée
» De ta massue et de tes traits,
» Pour venger la terre alarmée,
» Et punir un dieu que je hais!

» Médée, enseigne-moi l'usage
» De tes plus noirs enchantemens:
» Formons pour lui quelque breuvage
» Égal au poison des amans.

» Ah! si dans ma fureur extrême
» Je tenais ce monstre odieux!....
» Le voilà, lui dit Amour même,
» Qui soudain parut à ses yeux.

» Venge-toi, punis, si tu l'oses.
» Interdite à ce prompt retour,
» Elle prit un bouquet de roses
» Pour donner le fouet à l'Amour.

» On dit même que la bergère,
» Dans ses bras n'osant le presser,
» Et frappant d'une main légère,
» Craignait encore de le blesser ».

La chansonnette suivante a un goût véritablement anacréontique :

« Ah Dieu! que la flamme est cruelle
» Dont Amour me fait consumer!
» Je sers une dame infidelle,
» Et ne puis cesser de l'aimer.

» La marine est plus arrestée,
» Et du ciel les hauts mouvemens :
» Bref: tout ce qu'on lit de Prothée
» Ne s'égale à ses changemens.

» Ores je suis seul en sa grâce,
» Ce n'est qu'amour, ce n'est que feu;
» Un autre aussitôt prend sa place,
» Et feint ne m'avoir jamais veu.

» Ce nouveau, fier de mon dommage,
» Qui se forge un destin constant,
» Aussitôt se trouve en naufrage,
» Et me voit au port tout content.

» J'ai fait par art et par nature
» Tout ce qu'un amant peut penser,
» Afin d'arrester ce mercure,
» Sans jamais y rien advencer.

» Las! ce qui plus me désespère,
» C'est qu'avec tout ce que j'en vois,
» Mon esprit ne s'en peut distraire,
» Et l'adore en dépit de moi.

» Si jaloux je franchis sa porte,
» Jurant de n'y plus retourner,
» Mon pied malgré moi m'y rapporte,
» Et ne sçauroy l'en destourner.

» C'est toujours accord ou querelle:
» (O misérable que je suis!)
» Je ne sauroy vivre avec elle
» Et sans elle aussi je ne puis. »

Cette petite chanson est du poëte Desmarais, qui vivait vers l'an 1585 : l'esprit en est anacréontique, mais la diction en pourrait être plus pure et plus élégante. Qu'on examine les couplets suivans, que j'ai pris au hasard dans l'*Almanach des Muses*, et l'on verra qu'ils s'approchent du goût anacréontique.

« Long-tems victimes des caprices
» De ce fripon qu'on nomme Amour,
» Les Dieux se liguèrent un jour
» Pour se venger de ses malices.
» Méditant quelque nouveau tour
» Il achevait un long voyage,
» Tandis qu'embusquée au passage
» La troupe épiait son retour.
» On l'arrête, on lui prend ses armes;
» Son arc, son carquois, son flambeau;
» Tout enfin, jusqu'à son bandeau:
» L'enfant verse un torrent de larmes.

» C'est envain qu'essuyant ses pleurs
» Et le conjurant de se taire,
» Sa tendre et caressante mère
» Voulait appaiser ses douleurs.

» Oubliant sa noble origine,
» Il éclate en cris furieux,
» Il arrache ses blonds cheveux,
» Et frappe à grands coups sa poitrine.

» Mais quel changement merveilleux!
» De son front perçant le nuage,
» Déjà brille sur son visage
» Un air serein et radieux.

» Il a vu la jeune Isabelle
» Au regard tendre, au fin souris;
» Et jamais à ses yeux surpris
» Vénus ne parut aussi belle.

» Ah, dit-il, je pardonne aux Dieux
» Qui lui donnèrent tant de charmes!
» Mon flambeau, mon arc, et mes armes,
» J'ai tout retrouvé dans ses yeux. »

§ 682. Après avoir lu et goûté les *canzonette anacreontiche* italiennes des auteurs cités aux §§ 678, et précisément celles des charmans *Chiabrera* et *Meli*, on est tenté de croire qu'on ne peut rien trouver de semblable, ni d'approchant dans les poésies françaises; mais on reviendra peut-être de cette idée, lorsqu'on lira avec attention les chansons suivantes de Marmontel :

Ire. « J'ai vu de notre roi
» La cour et l'équipage :
» Tiens, Lisette, avec toi
» J'aime mieux le village.

» Ceint des myrthes fleuris
» Que tu cueillis toi-même,
» Je vois avec mépris
» Le plus beau diadême.

» Loin du brillant fracas
» De la grandeur suprême,
» Ton berger, dans tes bras,
» N'est-il pas roi lui-même?

» L'art s'épuise à la cour
» Pour les plaisirs du maître;
» La Nature et l'Amour
» Sous nos pas les font naître.

» Qu'on s'enivre à loisir
» D'une gloire importune :
» Nous avons le plaisir;
» Il vaut bien la fortune.

» Mon Louvre est un berceau,
» Mon sceptre une houlette,
» Mon empire un troupeau
» Et le cœur de Lisette.

» Je vis loin des grandeurs,
» Mais près de ma maîtresse :
» Je n'ai point de flatteurs,
» Mais son chien me caresse.

IIe. » Voilà le prix
» Des soins que de l'Amour j'ai pris,
» Quand il est venu
» Comme un enfant inconnu
» Nu.
» Sans carquois, sans flambeau,
» Il était si touchant et si beau!
» Pour m'en imposer mieux,
» Il avait un bandeau sur les yeux.

» *Je suis un orphelin*
» (Me disait en pleurant le malin):
» *Prends pitié de mon sort:*
» *Vois mes pleurs*,
» *Je me meurs*,
« *Je suis mort.*
» Je m'y livrai,
» De son poison je m'enivrai :
» Depuis ce jour-là
» Un feu caché me brûla,
» Là.

» A cette voix
» Je m'attendris; je le reçois :
» Mon crédule cœur
» N'a point de ce dieu trompeur
» Peur.

Je ne puis m'empêcher d'en tracer ici une troisième du même auteur, que j'admire pour ses traits vraiment anacréontiques :

« L'Amour ayant pris la lyre,
» Dit aux Muses l'autre jour :
» Je me sens dans le délire;
» Je veux chanter à mon tour.
» Vénus crut voir le mystère,
» Et dit à l'enfant ailé :
» Tu vas donc chanter ta mère?
» Non, maman, c'est mon Églé.

» Aux accords qu'il fait entendre,
» A leur mouvement léger,
» On croit voir sur l'herbe tendre
» Une nymphe voltiger;
» C'est sur moi, dit Therpsicore,
» Que ce portrait est moulé.
» Non, répond Amour encore,
» Cette nymphe est mon Églé.

» Bientôt sa voix ravissante
» Célèbre un talent nouveau.
» On voit la rose naissante
» S'animer sous le pinceau.
» La Muse de la Peinture
» Dit, rien n'est mieux rassemblé;
» C'est mon art d'après nature. —
» Non : c'est l'art de mon Eglé.

» Il peint la sagesse unie
» Aux grâces de l'enjoûment,
» Et tous les dons du génie
» Joints à ceux du sentiment.
» Ah! c'est Minerve qu'il chante;
» Le secret est révélé. —
» Non : Minerve est moins touchante,
» Et c'est toujours mon Églé.

» Alors, Vénus en colère :
» Ingrat! c'est toi qui te plais,
» Pour faire oublier ta mère,
» A rassembler ses attraits.

» Pour lui donner sur mes charmes
» Un triomphe plus parfait,
» Va mettre à ses pieds tes armes. —
» Maman, je l'ai déjà fait. »

§ 683. Je ne m'engage pas à parcourir le grand nombre des poëtes lyriques français, pour choisir et donner ici un recueil de ces chansonnettes dans le goût d'Anacréon; et pour faire voir leur ressemblance avec les italiennes. Un seul exemple suffirait pour en établir l'accord, tandis que je pourrais en citer des milliers (1).

Les littérateurs italiens qui voudraient avoir une connaissance complète de ces sortes de pièces légères, pourront lire, entr'autres, le recueil de poésies lyriques de différens poëtes modernes, dont on voit paraître chaque année plusieurs volumes, sous le titre d'Almanach des Muses, des Grâces, du Chansonnier des Dames, etc. Parmi les pièces qui restent dans les bornes de la médiocrité, ils trouveront des choses vraiment anacréontiques, qui caractérisent les progrès du goût en France. Pour en donner une idée, j'ouvre au hasard ces chansonniers, et je transcris la chanson suivante, qui n'est pas sans goût, ni sans délicatesse. Le titre est : *L'Amour au Village*.

« A l'âge heureux de quatorze ans,
» Colette, belle sans parure,
» Tenait, comme la fleur des champs,
» Tous ses attraits de la Nature.
» Ce n'était point Flore ou Cypris,
» Mais Colette....., pas davantage.
» On l'eût adorée à Paris;
» Elle fut aimée au village.

» Parmi les bergers d'alentour,
» Lucas, pour l'aimable fillette,

(1) Voltaire a dit avec raison qu'il n'y avait point de peuple qui eût un aussi grand nombre de jolies chansons que le peuple français.

» Sentait

» Sentait augmenter chaque jour
» Au fond du cœur, flamme discrète.
» Il dit enfin, d'amour épris :
» Je t'aime bien..... pas davantage.
» On l'eût trouvé bête à Paris ;
» Il n'était que simple au village.

» Bientôt Lucas eut le bonheur
» D'être aimé de la bergerette ;
» Et, pour gage de son ardeur,
» De fleurs orna sa collerette.
» Un doux baiser en fut le prix,
» Un seul baiser..... pas davantage :
» C'eût été bien peu dans Paris ;
» Mais c'était beaucoup au village.

» De la ville un riche seigneur
» Dit à Colette : aimable brune,
» Aujourd'hui donne-moi ton cœur,
» Et demain je fais ta fortune.
» Elle répond : mon cœur est pris ;
» J'aime Lucas...... pas davantage :
» Elle eût été riche à Paris ;
» Elle fut heureuse au village. »

Marmontel est étonné, et avec raison, lorsqu'il observe dans la littérature française que, long-tems avant que la politesse eût formé le goût, l'on trouvait dans les anciens poëtes des morceaux dignes d'Anacréon. Sans m'arrêter ici aux odes de Marot qui se fait distinguer par un style anacréontique, je citerai une ode à Vénus, faite par du Bélay, ancien chanoine de l'église de Paris :

« Ayant, après long desir,
» Pris de ma douce ennemie
» Quelques arrhes du plaisir
» Que sa rigueur me dénie ;
» Je t'offre ces beaux œillets,
» Vénus, je t'offre ces roses,
» Dont les boutons vermeillets
» Imitent les lèvres closes
» Que j'ai baisées par trois fois,
» Marchant tout beau dessous l'ombre
» De ces buissons que tu vois ;
» Et n'ai su passer ce nombre,

» Pour ce que sa mère était
» Auprès de là, ce me semble,
» Laquelle nous aguettait:
» De peur encore j'en tremble.
» Or je te donne des fleurs: ...
» Mais, si tu fais ma rebelle
» Aussi pieuse à mes pleurs
» Comme à mes yeux elle est belle;
» Un myrthe je dédirai
» Dessus les rives de Loire,
» Et sur l'écorce écrirai
» Ces quatre vers à ta gloire:
» *Un amant sur ce bord-ci*
» *A Vénus consacre et donne*
» *Ce myrthe, et lui donne aussi*
» *Ses troupeaux, et sa personne.* »

Le même Marmontel cite une jolie ode de Ronsard, de cet ancien auteur dont au nom seul on voit fuir les grâces anacréontiques :

« Mignone: allons voir si la rose
» Qui ce matin avait déclose
» Sa robe de pourpre au soleil,
» N'a point perdu cette vêprée
» Les plis de sa robe pourprée,
» Et son teint au vôtre pareil.
» Las! voyez comment en peu d'espace,
» Mignone, elle a dessus la place
» Toutes ses beautés laissé choir!
» O vraiment, marâtre nature,
» Puisqu'une telle fleur ne dure
» Que le matin jusqu'au soir!
» Donc si vous me croyez, Mignonne,
» Tandis que votre âge fleuronne
» En sa plus verte nouveauté,
» Cueillez, cueillez votre jeunesse:
» Comme à cette fleur la vieillesse
» Fera ternir votre beauté. »

Mais ce qui est malheureux dans les poésies de Ronsard, c'est qu'à côté d'un morceau exquis, on en trouve vingt de mauvais.

Toutes les règles donc, et toutes les observations

des poëtes français sur cette espèce de composition, conviennent parfaitement à la *canzonetta anacreontica* des Italiens ; comme les règles et les observations de ces derniers sur la même *canzonetta* conviennent à la chansonnette française, que les Français pourront appeler *odes, stances*, ou du nom qui leur plaira.

ARTICLE IV.

DE CES SORTES DE COMPOSISITIONS QUI S'APPELLENT EN ITALIEN *CANZONI ALLA GRECA*.

§ 684. On appelle *Canzoni alla greca* plusieurs compositions faites dans le style et le genre grec : telles sont, entr'autres, le *canzoni*, le *odi pindariche*, et l'*ode saffica*.

La *canzone pindarica* imite le tissu extérieur de ces odes du grec Pindare, qui partageait la composition en *strophe*, *anti-strophe*, et *épode*. On peut voir ces sortes de compositions dans *le Minturno* (lib. III, Poet. Tosc., pag. 184), ou dans le choix *delle Rime oneste*, tom. I, pag. 185. *Benedetto Menzini* en a donné aussi des exemples.

§ 685. Mais, outre la texture des vers, on imite dans ces sortes de compositions et même dans les *canzoni* dont nous avons parlé, la sublimité du style, cette verve et cette fureur poétique, ou ce génie vigoureux et indépendant, annoncé par des mouvemens fiers et impétueux, qui distinguaient Pindare de tous les autres poëtes, et par lesquels ses odes étaient comparées à un torrent impétueux et débordé qui tombe du haut des montagnes. C'est ainsi en effet que Pindare précipitait à grands flots

son éloquence profonde, toujours digne des lauriers de Phébus :

> *Monte decurrens velut amnis, imbres*
> *Quem super notas aluere ripas,*
> *Fervet, immensusque ruit profundo*
> *Pindarus ore.*
>
> Horat., lib. IV, od. 2.

§ 686. En me proposant ici de ne point parler de ces sortes de compositions, qui sont peu en usage chez nos poëtes modernes, je ne prétends pas pour cela jeter le moindre découragement dans l'esprit de nos jeunes poëtes, quant à ce qui a rapport aux qualités poétiques de Pindare, qu'Horace croyait inimitables :

> *Pindarum quisquis studet æmulari,*
> *Jule, ceratis ope Dedalea*
> *Nititur pennis, vitreo daturus*
> *Nomina ponto.*

Horace même a su égaler Pindare ; et entre nos Italiens (aussi bien que chez quelques poëtes français, tels que J. B. Rousseau, etc.), *Chiabrera*, *Filicaja*, *Guidi*, *Menzini*, ne lui sont pas si inférieurs qu'on le pense. Par la lecture de leurs poésies, on verra qu'ils ont pu s'élever à toutes les hauteurs du sublime que *Longin* nous a fait connaître : ils ont pu s'enflammer de cet enthousiasme, ou fureur poétique, qui transporte l'esprit, élève l'imagination, et lui fait concevoir et exprimer des choses extraordinaires et merveilleuses. Pindare et tous les génies de l'antiquité, desquels on ne s'approche qu'en tremblant et avec un esprit religieux, n'étaient enfin que des hommes : le génie, l'art et la culture les ont distingués du commun des poëtes et des orateurs : or le génie est un don que la nature peut accorder aux hommes de tous les siècles, de toutes les nations ; et l'art se perfectionne, avec

le tems, sur les beaux exemples, et même sur les égaremens des siècles passés. Chaque élève des Muses, loin de s'intimider à la vue de ces hommes qui font notre admiration, a le droit de s'élever pour imiter, égaler ou surpasser ces grands originaux: il peut espérer, sans être téméraire, que la nature lui ait donné assez de génie pour produire ce qu'ont produit les Anciens. Mais, si le trop de timidité l'avilit,

Serpit humi tutus nimium, timidusque procellæ;

le trop de hardiesse l'exposerait à donner dans le ridicule: l'art et la prudence sont les guides les plus sages et la bride la plus sévère pour modérer les élans impétueux de l'imagination. Les maîtres de l'art fournissent les règles pour connaître l'art, et éclairer la raison. (Voyez *Minturn.*, l. III, pag. 182; *Andrucci*, l. 2, cap. 3; *Murat.*, *Perf. poes.* tom. II, c. 2, pag. 327.

§ 687. Sans m'occuper de ces compositions à la grecque qui sont à présent bien peu en usage, je parlerai *dell' ode saffica*, dont on trouve plusieurs exemples dans *Angelo Costanzo*, dans *Gabriello Chiabrera*, et dans plusieurs autres poëtes du XVIIème et du XVIIIème siècle.

DELL' ODE SAFFICA.

§ 688. Entre *le canzoni alla greca*, on admire avec plaisir l'*Ode saffica*, dite ainsi du nom de Sapho, qui en inventa le rhythme. *Per me*, dit-elle en parlant d'elle-même,

Per me sul plettro aonio
Nuova armonia si schiuse;
Di nuovi ritmi ornaronsi
Per me le greche muse;

Grate al bel don mi cinsero
  Le caste Dee d'alloro :
Nè mé accettar qual décima
  Sdegnò l' aonio coro.

Cette ode est une pièce de plusieurs strophes de quatre vers, dont les trois premiers sont *endecasillabi*, et le quatrième est un *quinario*, qui donne à chaque strophe une grâce infinie. Souvent le petit vers, qui est de cinq syllabes, se change en vers de sept; mais alors l'ode aura, à mon avis, moins de grâce.

§ 689. Voici des strophes des poésies de la même *Sapho*, traduites en italien : elles servent à en indiquer la construction :

Felice al par de' Numi chi d'appresso
  Ascolta il dolce suon di tua favella :
  Più felice di lor, se gli è concesso
    Destar su quella

Bocca il soave riso! e che ragiono,
  Se ragion più non ò! la prima volta
  Che ti vidi, rimasi come or sono
    Misera e stolta.

Chiuse il silenzio le mie labbra, aperte
  Solo a' sospiri; e, sol per lor faconde,
  D' ogni altro favellar furo inesperte :
    Amor m' infonde

Sottil foco vorace entro le vene:
  Mi benda gli occhi : più non odo : e sento
  Che vivo ancor, ma vivo delle pene
    Coll' alimento.

Scorre per le convulse membra un gelo
  Delle stille di morte : io mi scoloro
  Siccome un fior diviso dallo stelo :
    Ecco già moro.

Oh! benchè estremo, avventuroso fiato,
  Se giunge ad ammollir quel cor spietato.

§ 690. On voit ici par l'exemple cité, que quant à la rime, le premier vers correspond avec le troisième, le second avec le quatrième (*rimes alternées*).

Il y a des odes saphiques dont la rime est *serrée*. (Voy. § 657). Ces deux manières de rimer sont les plus en usage. Voici un exemple semblable d'*Angelo di Costanzo* :

Tante bellezze il cielo à in te consparte,
Che non è al mondo mente sì maligna,
Che non conosca che tu dei chiamarte
Nova Ciprigna.

Tal' è l' ingegno, il tuo valore, il senno,
Ch' alma non è tanto invida e proterva,
Che non consenta che chiamar ti denno
Nova Minerva.

La maestà del tuo bel corpo avanza
Ogn'altra al mondo, e par che l' incorone
Di gloria, che sei nella sembianza
Nova Giunone.

E di cor sei sì casta, e sì pudica
Oltra la frale condizione umana,
Che par ch' errar non possa un che ti dica,
Nova Diana, etc.

§ 691. *Giam-Battista di Costanzo* a donné aux vers saphiques une autre correspondance de rime qui me paraît bizarre et très-compliquée, et qui, à mon avis, n'a pas trop de grâce. En voici un exemple :

Or che riscalda il sole ambe le *corna*
Dell' ariete, e zeffiro *ritorna*,
E il mondo *adorna* di sì bei colori
D' erbe, e di fiori;
Ridono i colli insieme, e la *campagna*;
E il mar tranquillo senz'onda *ristagna* :
E già si *lagna* assai soavemente
Pregne dolente, etc.

Nous avons un exemple à peu près semblable dans la traduction d'un hymne de *Bacchilide*, en vers saphiques, par l'italien *Onofrio Gargiulli* : c'est un hymne à la louange de la Paix :

Felici in terra se i mortali sono
Di Pace è dono : di ricchezze é madre,
E le leggiadre nudre ella non meno
Arti nel seno.

Allor che Pace fa tra noi dimora,
Sull' are allora degli Dei risplende
Fiamma che incende pure ed innocenti
Ostie frequenti.

L' ardita allora gioventù s' addestra
Nella palestra : si bandisce ogni egra
Cura, e rallegra elette mense allora
Tibia canora.

Ordisce Aracne la sua fragil tela
Nel seno dela targa polveroso,
E ruginoso giace il brando, e giace
L' asta pugnace.

Dorme sicuro il rozzo pastorello
Presso un ruscello in mezzo alla foresta,
Che più nol desta, sia mattina o sera,
Tromba guerriera.

Dove festose ed ilari brigate
Son radunate, Bacco e Amor si trova :
Cantano a prova giovinette e belle
Liete donzelle.

§ 692. On voit par le peu d'exemples que j'ai donnés de l'*Ode saffica*, que cette espèce de rhythme peut être employée pour des sujets d'amour, pour des louanges, et pour des descriptions pathétiques : partout la texture matérielle de cette *ode* garde une conduite qui charme l'oreille.

Nous en trouvons plusieurs exemples dans Horace, qui semble donner à ce rhythme une espèce de prédilection, comme on peut le voir dans les *odes* 2, 10, 12, 20, 22, 25, 30, etc.

COMPARAISON

DE *L'ODE SAFFICA* DES ITALIENS AVEC CELLE DES FRANÇAIS.

§ 693. Dans les traités de versification française, on ne fait pas mention de l'*Ode saphique*. On conclut de

là que la poésie française est aussi pauvre que sa langue, puisqu'elle ne peut pas donner ces sortes de pièces, que les Italiens ont pu imiter des Grecs, et qui font le charme de la poésie.

Mais cette conclusion est fausse, car elle suppose que la langue et la versification françaises ne peuvent fournir à la poésie ces formes grecques : et cette supposition est fondée sur ce qu'on n'en trouve pas des exemples. Ainsi, faute de connaissances logiques, on veut conclure *à non esse ad non posse.*

§ 694. Je vais faire voir que la versification française peut fournir l'exemple de l'ode saphique ; et je ne peux le prouver mieux qu'en démontrant qu'elle l'a donné en effet. J'ai dans ce moment sous mes yeux une ode de Sapho, que l'abbé Barthelemy a transcrite, dans le *Voyage du jeune Anacharsis*, (tom. II, cap. 3) pour une idée exacte de l'espèce de rhythme que Sapho avait inventé. L'abbé de Lille en est le traducteur :

« Heureux celui qui près de toi soupire,
» Qui sur lui seul attire ces beaux yeux,
» Ce doux accent, et ce tendre sourire :
» Il est égal aux Dieux.

» De veine en veine une subtile flâme
» Court dans mon sein dès que je t'aperçois ;
» Et dans le trouble où s'égare mon amè,
» Je demeure sans voix.

» Je n'entends plus ; un voile est sur ma vue :
» Je rêve et tombe en de douces langueurs ;
» Et sans haleine, interdite, éperdue,
» Je tremble, je me meurs. »

Ces vers, comme on le voit, sont endécasyllabes, tels que dans l'ode italienne citée au § 688. Le petit vers a fin de chaque strophe, est *settenario.* On pourrait

cependant le former de cinq syllabes, pour imiter avec plus d'exactitude le rhythme de Sapho.

Mais j'en trouve des exemples parfaits dans les poésies de Clément Marot : en voici un que je vais citer :

ODE *à la déesse Santé, pour le roi François I, malade en* 1539.

« Douce santé de langueur ennemie,
» De jeux, de rys, de tout plaisir amie,
» Gentil resveil de la force endormie
» Douce santé :

» Soit à ton los mon cantique chanté;
» Car par toi est l'aise doux enfanté,
» Par toy la vie en corps aggravanté
» Est restaurée.

» Tu es des vieux et jeunes adorée ;
» Richesse n'est tant que toi désirée :
» De rien, fors toi, la personne empirée
» Ne se souvient.

» Et aussi-tots que ta présence vient,
» Pasleur s'en fuit, couleur vive revient :
» Même la mort fuyr du lieu convient
» Où tu arrives.

» Les vieilles gens tu rens fortes et vives :
» Les jeunes gens tu fais récréatives,
» A chasse, à vol, à tournois ententives
» Et esbats maints.

» O doux repos, nourrice des humains,
» Bien doit chascun t'invoquer, jointes mains,
» Veu que sans toy les ennuis inhumains
» Nous précipitent.

» Veu que sans toi en la terre n'habitent
» Les Dieux rians qui à plaisirs invitent :
» Ains tous fachez s'en vont et se despitent,
» Si tu ne viens.

» Vien donc icy, ô source de tous biens,
» Vien veoir François le bien aimé des siens,
» Vien, fusses-tu aux champs élésiens
» Ou sur les nues.

» Tu recevras cent mille bien venues
» Des princes hauts, et des tourbes menuës,
» Qui sont du bras de François soutenues,
» Roi couronné,

» Las! au besoing tu l'as abandonné,
» Et s'est mon cœur maintesfois estonné,
» Comment d'un corps de grâces tant orné
» Tu t'es bougée!

» Où peux-tu estre ailleurs si bien logée?
» Revien secours de nature affligée:
» Si te sera toute France obligée
» Mout grandement.

» Puis d'un tel Roy, après l'amendement,
» Tu recevras les grâces méritoires,
» Et autre part à l'honneur mesmement,
» De ses futurs triumphes et victoires ». (1)

§. 695. Je trouve dans les poésies de Racine des exemples qui s'approchent, en quelque sorte, de l'ode saphique. La combinaison des vers en chaque strophe me paraît très-agréable, et bien analogue aux sujets des odes. Tel est, entre d'autres, l'exemple que je vais transcrire, et qui est une traduction de l'hymne de l'Eglise, *Cœli Deus sanctissime*, etc. :

« Grand Dieu qui fais briller sur la voûte étoilée
» Ton trône glorieux,
» Et d'une blancheur vive à la pourpre mêlée
» Peins le centre des cieux :

---

(1) J'ai voulu transcrire en entier cette ode de *Marot*, et j'ai voulu y observer la même orthographe de ces tems pour en donner une idée aux Italiens qui me feront l'honneur de lire cet ouvrage. On y voit en général le goût de Marot, et de la poésie et de la versification française du seizième siècle. Ce goût quant à la versification en général, et quant aux inversions, est le même que celui d'Italie. Les vers sont *endecasillabi* héroïques : l'accent tombe souvent sur la quatrième et la huitième, comme en italien. Le petit vers à la fin de chaque strophe est de cinq syllabes; mais la rime y est distribuée d'une manière singulière, qui ne devrait pas être agréable à l'oreille des Italiens: en effet, il n'y a pas de goût dans la méthode de faire frapper l'oreille quatre fois de suite par la même désinence.

» Par toi roule à nos yeux, sur un char de lumière,
» Le clair flambeau des jours;
» De tant d'astres par toi la lune en sa carrière
» Voit le différent cours.

» Règne, ô Père éternel! Fils, sagesse incréée,
» Esprit saint, Dieu de paix,
» Qui fais changer des tems l'inconstante durée,
» Et ne changes jamais, etc. »

C'est la même combinaison que Racine imita de cette excellente ode de Malherbe, adressée à M. du Perier, désolé de la mort de sa fille :

« Ta douleur, Duperier, sera donc éternelle? etc. »

C'est là où l'on admire les charmans vers suivans :

» Mais elle (*ta fille*) était du monde, où les plus belles choses
» Ont le pire destin;
» Et rose elle a vécu ce que vivent les roses,
» L'espace d'un matin.

» La mort a des rigueurs à nulle autre pareilles:
» On a beau la prier;
» La cruelle qu'elle est se bouche les oreilles,
» Et nous laisse crier.

» Le pauvre en sa cabane, où le chaume le couvre,
» Est sujet à ses lois:
» Et la garde qui veille aux barrières du Louvre
» N'en défend pas nos rois. »

Entre les différentes formes que les Français donnent aux strophes pour les odes, j'aime beaucoup la suivante, qui imite un peu le goût de l'ode saphique. C'est l'ode I du liv. III des poésies lyriques de Rousseau, qui sait s'élever très-souvent comme Pindare :

« Ah! si ce Dieu sublime échauffant mon génie,
» Résuscitait pour moi de l'antique harmonie
» Les magiques accords;
» Si je pouvais du ciel franchir les vastes routes,
» Ou percer par mes chants les infernales voûtes
» De l'empire des morts;

« Je n'irais point des Dieux profanant la retraite
» Dérober aux destins, téméraire interprète,

» Leurs augustes décrets :
» Je n'irais point chercher une amante ravie;
» Et, la lyre à la main, redemander la vie
» Au gendre de Cérès.

» Enflammé d'une ardeur plus noble et moins stérile,
» J'irais, j'irais pour vous, ô mon illustre asile,
» O mon fidèle espoir,
» Implorer aux Enfers ces trois fières déesses,
» Que jamais jusqu'ici nos vœux, ni nos promesses
» N'ont eu l'art d'émouvoir.

» Puissantes Déités, qui peuplez cette rive,
» Préparez, leur dirais-je, une oreille attentive
» Au bruit de mes concerts.
» Puissent-ils amollir vos superbes courages
» En faveur d'un Héros digne des premiers âges
» Du naissant Univers !

» Non, jamais sous les yeux de l'auguste Cybèle
» La terre ne fit naître un plus parfait modèle
» Entre les Dieux mortels :
» Et jamais la vertu n'a, dans un siècle avare,
» D'un plus riche parfum, ni d'un encens plus rare
» Vu fumer ses autels.

» C'est lui, c'est le pouvoir de cet heureux génie
» Qui soutient l'équité contre la tyrannie
» D'un astre injurieux :
» L'aimable Vérité, fugitive, importune,
» N'a trouvé qu'en lui seul sa gloire, sa fortune,
» Sa patrie, et ses Dieux.

» Corrigez donc pour lui vos rigoureux usages :
« Prenez tous les fuseaux qui pour les plus longs âges
» Tournent entre vos mains.
» C'est à vous que du Stix les Dieux inexorables
» Ont confié les jours (hélas trop peu durables!)
» Des fragiles humains, etc. »

Mais, entre ces odes, celles qui s'approchent le plus de la forme saphique, sont les strophes à quatre vers, dont les trois premiers sont alexandrins, et le quatrième est un *settenario*. Nous en avons des exemples dans les poésies lyriques de Voltaire et de Rousseau. Je vais en transcrire deux strophes faites par ce dernier dans son ode x

du second livre. Le sujet est sur la mort du prince de Conti :

» Peuples, dont la douleur aux larmes obstinée,
» De ce prince chéri déplore le trépas ;
» Approchez, et voyez quelle est la destinée
» Des grandeurs d'ici-bas :
» Conti n'est plus : ô ciel ! ses vertus, son courage,
» La sublime valeur, le zèle pour son roi
» N'ont pu le garantir, au milieu de son âge,
» De la commune loi, etc. »

Voyez une autre ode semblable dans la quatrième partie, ch. III, art. 2.

ARTICLE V.

DELLA TERZA RIMA.

§ 696. Les triomphes de *Petrarca*, la divine comédie de *Dante*, l'art poétique de *Menzini*, l'églogue, l'élégie, la satyre, les chapitres familiers ou badins (*capitoli, familiari o burleschi*) ont été composés en *terza rima*, qui semble leur être la plus convenable. Le *Dante* en a été l'inventeur.

C'est une composition divisée en plusieurs petites stances de trois vers *endecasillabi*, appelées tercets (*terzetti*), d'où vient le nom de *terza rima*. La rime y est combinée de manière que le premier vers de chaque stance s'accorde avec le troisième ; le second rime avec le premier et le troisième de la stance suivante, ainsi jusqu'à la fin. On peut comprendre mieux cet entrelacement ingénieux par l'exemple suivant, tiré du Triomphe de la Divinité, par *Petrarca ;* et que je choisis à cause de la vérité et de la moralité des idées :

Da poi che sotto il ciel cosa non vidi
  Stabile e ferma, tutto sbigottito
  Mi volsi, e dissi : *guarda in che te fidi!*
Risposi, nel Signor che mai fallito
  Non à promessa a chi si fida in lui;
  Ma veggio ben che il mondo m'à schernito.
E sento quel ch'io sono e quel ch'io fui;
  E veggio andar, anzi volar il tempo,
  E doler mi vorrei, nè so di cui.
Che la colpa è pur mia che più pertempo
  Dovea aprir gli occhi e non tardar al fine:
  Che, a dir il vero, o mai troppo m'attempo.

On voit par cet exemple que le vers du milieu de chaque tercet prête la rime au tercet suivant : et puisqu'à la fin de la composition il ne pourrait pas rimer avec un autre, on a inventé un dernier vers isolé qui accomplit la *terza rima*, et qui fait consonnance avec ce vers en question : comme l'exemple suivant qui est le final du même *Triomphe de la Divinité*.

Felice sasso che il bel viso serra!
  Chè poi che avrà ripreso il suo bel velo,
  Se fu beato chi la vide in terra,
Or che fia dunque a rivederla in Cielo?

§ 697. Entre les plus beaux morceaux de *Terza rima* que le génie des poëtes italiens a pu produire depuis le commencement de la poésie vulgaire jusqu'à nos jours, je me plais à citer, pour faire plaisir à mes lecteurs, ces fameux vers de *Dante* (Infer., can. 33), dans lequel le comte *Ugolino*, qui dans l'Enfer rongeait la tête de l'archevêque *Ruggeri*, soulève sa tête pour parler au poëte, et lui détailler les circonstances de sa mort et celle de ses enfans : il est impossible de lire ce morceau sans frémir d'horreur et sans verser des larmes :

La bocca sollevò dal fiero pasto
  Quel peccator, forbendola a' capelli
  Del capo, ch' egli avea diretro guasto :

Poi cominciò : Tu vuoi ch' io rinovelli
  Disperato dolor che 'l cuor mi preme,
  Già pur pensando, pria ch' io ne favelli.

Ma se le mie parole esser den seme
  Che frutti infamia al traditor ch' io rodo,
  Parlare e lagrimar mi vedrai insieme.

Io non so chi tu sie, nè per che modo
  Venuto se' quaggiù : ma Fiorentino
  Mi sembri veramente, quand' io t' odo.

Tu de' saper, ch' io fu' 'l conte Ugolino,
  E questi l' arcivescovo Ruggieri :
  Or ti dirò, perch' io son tal vicino.

Che per l' effetto de' suo' ma' pensieri,
  Fidandomi di lui, io fossi preso,
  E poscia morto, dir non è mestieri.

Però quel, che non puoi avere inteso,
  Cioè, come la morte mia fu cruda,
  Udirai, e saprai, se m' à offeso.

Breve pertugio dentro della muda,
  La qual per me ha 'l titol della fame,
  E in che conviene ancor ch' altri si chiuda,

M' avea mostrato, per lo suo forame,
  Più lune già, quand' io feci 'l mal sonno,
  Che del futuro mi squarciò 'l velame.

Questi pareva a me maestro e donno,
  Cacciando 'l Lupo e i Lupicini al monte,
  Perchè i Pisan veder Luca non ponno.

Con cagne magre, studiose e conte,
  Gualandi, con Sismondi e con Lanfranchi,
  S' avea messi dinanzi dalla fronte.

In picciol corso mi pareano stanchi
  Lo padre e i figli, e con l' agute scane
  Mi parea lor veder fender li fianchi.

Quando fui desto innanzi le dimano,
  Pianger sentii fra 'l sonno i miei figliuoli,
  Ch' eran con meco, e dimandar del pane.

Ben se' crudel, se tu già non ti duoli,
  Pensando ciò, ch' al mio cuor s' annunziava :
  E se non piangi, di che pianger suoli?

Già eran desti, e l' ora s' apressava,
  Che 'l cibo ne soleva essere addotto,
  E per suo sogno ciascun dubitava;

Ed

Ed io sentìi chiavar l' uscio di sotto
  All' orribile torre: ond' io guardai
  Nel viso a' miei figliuoi, senza far motto:
Io non piangeva, sì dentro impietrai;
  Piangevan' elli: ed Anselmuccio mio
  Disse: tu guardi sì, padre: che ài?
Però non lagrimai, nè rispos' io
  Tutto quel giorno, nè la notte appresso,
  Infin che l' altro sol nel mondo uscìo.
Com' un poco di raggio si fu messo
  Nel doloroso carcere, ed io scorsi
  Per quattro visi il mio aspetto stesso;
Ambo le mani, per dolor, mi morsi:
  E quei ~~pensando, ch' io 'l fessi per voglia~~
  Di manicar, di subito levorsi,
E disser: Padre, assai ci fia men doglia,
  Se tu mangi di noi: tu ne vestisti
  Queste misere carni, e tu le spoglia.
Quetámi allor, per non fargli più tristi:
  Quel dì, e l' altro stemmo tutti muti:
  Ahi dura terra, perchè non t' apristi?
Posciachè fummo al quarto dì venuti,
  Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,
  Dicendo: Padre mio, che non m' ajuti?
Quivi morì; e, come tu mi vedi,
  Vid' io cascar li tre ad uno ad uno,
  Tra 'l quinto dì, e 'l sesto: ond' io mi diedi
Già cieco a brancolar sovra ciascuno;
  E tre dì gli chiamai, poich' e' fur morti:
  Poscia, più che 'l dolor potè il digiuno.
Quand' ebbe detto ciò, con gli occhi torti,
  Riprese il teschio misero co' denti,
  Che furo all' osso, come d' un can, forti.
Ahi Pisa, vituperio delle genti
  Del bel paese là, dove 'l sì suona!
  Poi che i vicini a te punir son lenti,
Muovasi la Capraja e la Gorgona,
  E faccian siepe ad Arno in su la foce,
  Sì ch' egli anneghi in te ogni persona.
Che se 'l conte Ugolino aveva voce
  D' aver tradito te delle castella,
  Non dovei tu i figliuoi porre a tal croce.

Innocenti facea l'età novella,
Novella Tebe, Uguccione e il Brigata,
E gli altri duoi, che il canto suso appella.

Noi passamm' oltre, là 've la gelata
Ruvidamente un' altra gente fascia,
Non volta in giù, ma tutta riversata.

Lo pianto stesso lì pianger non lascia:
E 'l duol che trova in su gli occhi rintoppo
Si volve in entro a far crescer l' ambascia:

Chè le lagrime prime fanno groppo:
E, sì come visiere di cristallo,
Riempion sotto il ciglio tutto il coppo, etc.

DE L'ÉGLOGUE, DE L'ÉLÉGIE, DE LA SATIRE, ET DU CHAPITRE (*Capitolo*).

§ 698. L'*Eglogue* peint les mœurs et les douceurs de la vie pastorale et champêtre. Des bergers se reposant sur un gazon, aux bords d'un ruisseau, à l'ombre d'un arbre antique; des pêcheurs qui, assis sur un rocher, jettent une trompeuse amorce aux poissons, accordent tantôt leurs chalumeaux au murmure des eaux et du zéphir, tantôt chantent leurs amours, leurs démêlés innocens, et les objets ravissans qui les environnent. On compose ordinairement en *terza rima* ces sortes de chants. Et quant à l'artifice intérieur, les règles sont les mêmes que celles qu'on observe pour les églogues latines.

Le caractère de l'églogue est la simplicité, la modestie: les mœurs sont innocentes, les discours naturels, les narrations courtes, les descriptions concises, les pensées ingénues, les vers faciles, les passions douces, le langage toujours simple, naïf et figuré; les métaphores et les comparaisons sont tirées de l'état et de la profession de celui qu'on veut imiter. Qu'on lise l'*Arcadia di Sannazaro*, qui offre des modèles dans ce genre de poésie.

Exemple d'une églogue tirée des poésies de l'abbé *Meli.*

Melibbèu, Clori, e poi un Craparu.

Mel.. O Pasturedda, di li trizzi ad unna,
Chi fai pinnata di la manu manca;
Pri 'un t' appigghiari ssa facciuzza biunna,
Forsi vidisti na Vitedda bianca,
Cu na macchia russigna 'ntra lu schinu,
Un' a la frunti, e nàutra supra un' ança?
Clor. La vitti, ed era un ura di matinu:
Avia la musca; e cu la cuda in autu
Currev' a furia versu lu pinninu.
Vidi ddu vausu, unni, accurdannu un flautu,
Sedi un Craparu? ora di ddocu a picu
Ntra lu vadduni sbalanzau d' un sautu.
Sai dda grutta, chi premi, e fa lammicu?
E c' è na zotta 'nterra? ed avi avanti
Un canniteddu, e un' arvulu di ficu?
Ddocu all' umbri friscusi, ranti ranti
Si vinni a canziari; è si riddussi
Sutta lu vausu in unu di li canti.

Di li trizzi ad unna. *Delle trecce crespe, ed ondeggianti.*
Pinnata, Tettoja. Fai pinnata. *Fai ombrella*. Pri 'un t' appigghiari, etc.
Per non ti abbrunire cotesto biondo visino.
Cu na. *Con una.*
Ntra lu schinu. *Nella schiena.*
Nautra. *Un' altra.*
La vitti. *La vidi.*
La musca. *L' assillo.*
In autu. *In alto.*
Pinninu. *Pendìo.*
Ddu vausu. *Quella balza.*
Unni *Dove.*
Di ddocu a picu.*Da cotesto luogo a perpendicolo.*
Ntra lu vadduni sbalanzau d' un sautu. *Nel borro shalzò d' un salto.*
Chi premi. *Che ha una grondaja.*
E c' è na zotta : *E vi è un guazzo.*
Canniteddu. *Picciolo canneto.*
Ddocu. *In tale luogo.*
Ranti ranti. *Radendo le coste della vallata.*
Si vinni a canziari. *Venne a ricoverarsi.*
E si riddussi. *E finalmente si fermò.*

Mel. Ddà forsi unni in Autunnu, a pettirrussi
Jeu ti vitti na vota? e cinn' era unu
Quasi incappatu: ma un corpu di tussi,

Chi ti vinni molestu ed importunu,
Stracquannulu, lu fici sbulazzari?
Clor. Si: ài presenti lu locu opportunu?

Mel. Presenti? E comu!)*Clor.*) E' ddà: nun dubitari.
Cusì potiss' eu puru, li mei dui
Pirduti turtureddi ritruvari.

Quantu li vulia beni! Eu propriu fui
Chi l' addivai, civannuli ogni stizza;
Ma poi vularu, e nu li visti chiùi.

Mel. O Pasturedda, vrisca di ducizza,
Ti ringraziu di cori; e mi dispiaci
La pena ch' ai pruvatu, e l' amarizza.

L' ocidduzzi, (sia dittu cu tua paci,)
Sù beddi, e cari; ma sù sempri armali;
Nè apprezzanu lu bellu, ch' a nui piaci.

Si putia dari sorti, a chista uguali!
Di veniri in tua manu; e meritari
Ssa stima, chi felicita un murtali?

Ma nun n'annu saputu profittari:
Voi dunqui, o Ninfa, dari perni a cui
Nu li sapi cunusciri e prizzari?

Capr. Oh... Ti piscai Pasturi!... 'Un scappi cchiui;
O canti, o canti. Lu flautu è accurdatu;
Sedi ccà 'mmenzu di nuautri dui.

Ddà. *Colà.*
Ti vitti na vota. *Ti vidi una volta.*
E cinn' era unu. *E ve n' era uno.*
Stracquannulu. *Disviandolo.*
Eu puru. *Io pure.*
Addivai. *Allevai.*
Civannuli. *Cibandole, o pascendole.*
Ogni stizza. *Ogni poco.*
Nu li vitti chiui. *Non le vidi più.*
Vrisca. *Favo.*
L' ocidduzzi. *Gli augelletti.*
Sù. *Sono.* Chista. *Questa.* Ssa. *Cotesta.*
Nù li sapi. *Non li sa.*
Ti piscai. *Ti ò colto finalmente.*
'Un scappi chiui. *Più non mi fuggirai.*
O canti, o canti. *Uop' è, che canti assolutamente.*

Clor. Oh sì sì; canta, Melibeu garbatu,
Canta, ch' è tempu propriu: Nu lu vidi,
Comu già sbarazzau lu nuvulatu?
Comu la terra si rallegra e ridi,
Ca Primavera manna missaggeri
Li Rundinedili a farisi li nidi?
Mel. Cantu... Ma poi mi lassi, com' ajeri?

Melibbeu canta.

E' passata la furtura:
Già sciuriu la minnulica:
Da la grutta a la chianura
Nesci, e veni, o Clori amica.
Già nni invita, già nni chiama
Primavera ntra li sciuri:
Ogni frunda nni dici, ama;
L' aria stissa spira amuri.
Quali cori è renitenti
A un piaciri accussì gratu;
Quannu tutti l' elementi
Ni respiranu lu sciatu?
La muntagna alpestri e dura,
Già nni senti la potenza;
Già si para di virdura,
E li pasculi dispenza.
Vola un Zephiru amurusu
Ntra na nuvula d' oduri,
Chi suavi, e graziusu
Scherza, e ridi cu li sciuri.
Manna lampi d'alligria
Lu Pianeta risplendenti;
Chi rinova, ch' arricria,
Chi abbellisci l' elementi;
Scurri e va di cosa in cosa
Certu focu dilicatu,
Chi fa veggeta la rosa;
Chi fa fertili lu pratu.
Già lu senti la Inizza
Già a lu Tauru s'accumpagna;
Di muggiti d' alligrizza
Già risona la muntagna.
La quagghiuzza s'imbarazza
'Mmenzu l' ervi di lu chianu:
Va lu cani, e la svulazza;
Poi ci abbaja di luntanu.
E mentr'idda in aria accrisci
Novi sciammi a lu so arduri,
Già la fulmina e colpisci
Lu crudili Cacciaturi.
Ntra li rami lu cardiddu
Duci duci ciuciulia;
Ch' avi allatu, (miatiddu!)
La cumpagna in alligria.
Ma la Turtura infelici
Sfoga sula lu so affettu;
Quasi esprima: cui mi dici
Unni jiu lu miu dilettu?

Oh sì sì. *Daddovero ci ho gusto.*
Sbarazzau lu nuvulatu. *Dileguaronsi le nubi.* Ca, *chè.*
Lassi, com' ajeri. *Lasci, come jeri?*
Furtura. *Il rigor dell' inverno, ed il rovajo.*
Minnulica. *Amandorlo.* Nni. *Ci.* Ni. *Ne.*
Nutra na. *Entro una.*
Inizza. *Giovenca.*
Quagghiuzza. *Vezzeg. di Quaglia.*
Ervi di lu chianu. *Erbe della pianura.*
Ci. *Le.* Idda. *Essa.*
Duci duci ciuciula. *Dolcemente pigola.*
Miatiddu. *Beato lui.* Unni jiu? *Dove andò.*

Rundinedda pilligrina
  Pri l' amuri un avi abbentu;
  Ora a terra s' avvicina,
  Ora và comu lu ventu.

Fa sintirsi lu piaciri
  Sinu all' aspidi chiù crudi;
  Ntra l' obbliqui, e torti giri
  La ria serpi si lu chiudi.

Ah tu sula, o Clori amata,
  Pri mia barbara aventura
  Sarrai surda ed ostinata,
  Quannu parra la natura?

Duci amuri, vita mia,
  Sta biddizza ch' è un portentu,
  Nun sia inutili pri tia,
  Nè, a cui t' ama, sia turmentu.

'Un avi abbentu, *Non ha riposo.*
Chiù. *Più.*
Ntra. *Tra.*
Pri tia. *Per te.*

§ 699. L'*Elégie* est aussi le sujet de la *terza rima.* Les poëtes à qui la nature accorde une ame sensible, tantôt retraçent d'un ton plaintif, dans leurs tableaux, les désastres d'une Nation, ou les infortunes d'un personnage illustre; tantôt ils déplorent leur sort, ou la mort d'un parent, d'un ami, ou celle d'un soldat vaillant qui a versé, les armes à la main, tout son sang généreux pour la défense de son roi et de sa patrie; et ces pleurs soulagent leur douleur: tel a été, dans son origine, et tel est encore le caractère de l'Elégie, suivant la définition de *Minturno.* (*Poes. Tosc. lib.* 3.). Mais outre les sujets déjà mentionnés, elle en embrasse aussi d'autres d'une nature différente, comme nous l'apprend *Menzini* dans son *Art poétique*, liv. 3:

Nudrissi un tempo di querele amare
  La piangente Elegia, e poscia prese
  Forme più dilettevoli e più care....

Talvolta ammette al nobil suo lavoro
  Le lodi degli eroi; e unisce insieme
  Col verde mirto il trionfale alloro....

Talvolta ancora, sconsolata in pianto,
  L' uso antico ripiglia; e in benda negra
  Presso al funereo rogo innalza il canto.

Scinta il sen, sparsa il crine, afflitta ed egra,
  Dice a se stessa, ahi sfortunata! ahi lassa!
  Non fa per te di star fra gente allegra.

§ 700. Les chants plaintifs connus sous le nom d'Elégie, ne doivent admettre qu'un style simple, parce qu'un cœur véritablement affligé n'a plus de prétention : les expressions doivent être quelquefois brûlantes, telles que la cendre qui couvre un feu dévorant; mais elles n'éclatent pas en imprécations et en désespoir : rien en effet de plus intéressant qu'une extrême douceur jointe à une extrême souffrance.

Nous avons plusieurs exemples d'élégies dans les poésies de Jacques *Sannazaro* qui, comme nous l'atteste *Crescimbeni*, fut le plus ancien poëte toscan qui ait mis en usage le véritable caractère de l'élégie. L'*Ariosto*, l'*Alamanni*, le *Minturno*, Bernard *Tasso*, et le *Menzini* ont écrit aussi plusieurs élégies. On peut en voir les exemples dans le premier volume *delle Rime oneste*.

Voici un exemple de l'Elégie, tiré des poésies du célèbre abbé *Meli* :

Venerandu silenziu, chi t'aggiucchi
'Mmenzu li rami di sta silva oscura,
Unni autri nun ti sturbanu, chi cucchi :

Scusa s'eu vegnu in chista insolit' ura
A sturbari li toi muti riposi,
Cu chianciri la mia mala vintura :

O petri, o trunchi, o duri, e surdi cosi !
Felici, chi di stupida custanza
Natura Matri cingiri vi vosi.

Aggiucchi. *Annidi.*
Sta. *Questa.*
Unn' autri. *Dove altri.*
Cucchi. *Civette.*
Scusa. *Perdona.*
Chista. *Questa.*
Chianciri. *Piangere.*
Vosi. *Volle.*

Ahimè! chi lu miu cori è fattu stanza
Di pietusa mestizia, pri lu sensu
Chi natura ci misi in abbundanza!
Annu pri miu tormentu, oimè! li pensu
Amu, s' eu dormu; ed amirò a la fossa,
Cinniri nuda senza miu cunsensu.
L' imagini di Chidda, pri cui ardu,
Mi sta accussì ntra l' occhi, chi a stu puntu
Mi pari chi ci parru, e chi la guardu.
Vita di l' arma mia, eccumi juntu
Pr' amari a tia, 'ntra sti penusi istanti....
M', ahimè! ca sfuì, e nun mi duna cuntu?
L' ervi, e li trunchi, chi mi sù davanti,
Sclamanu in ogni motu, in ogni gestu,
Unn' è la vita tua, miseru amanti?
D' unni mi votu, oimè! chiù mi funestu
Tenebri, orruri, luttu, crepacori.
Taciti oimè! chi d'un jacòbu mestu
Sentu na vuci, chi mi dici : mori.

Chi ci parru. *Che a lei parlo.*
Juntu. *Giunto.* Ntra sti. *In cotesti.*
Ca sfuì. *Che sfugge.* Duna cuntu? *Risponde?*
Ervi. *Erbe.*
Chi mi sù. *Che mi sono.*
D' unni mi votu. *Da dove mi volgo.*
Chiù. *Più.*
Na. *Una.*

§ 701. L'Académie de la *Crusca* donne la définition suivante de la Satyre : *Poesia mordace riprenditrice de' vizii.* Les poëtes italiens ont écrit leurs satyres en *terza rima.* Quelle que soit l'origine d'un tel nom, la matière de la satyre est comprise dans le distique suivant de Juvénal, sat. I.

Quidquid agunt homines, votum, timor, ira, voluptas,
Gaudia, discursus, nostri est farrago libelli.

§ 702. Quand un poëte, tel que *Salvador Rosa*, *Alfieri*, et d'autres, parmi les Italiens, et Boileau, chez les Français, est inspiré par le goût de la satyre, il doit se proposer

d'être utile à la société, en mordant et en corrigeant les vices et les ridicules des hommes, mais sans blesser jamais la réputation des personnes : il doit toujours avoir sous les yeux les avertissemens de *Menzini. Art Poëtique, liv.* 3.

Non l'altrui fama, e non sporcar l' onore
Nelle satire tue : chè da cartello
Non è il sacro di Pindo almo furore.
Perchè quantunque fur Lupo e Metello
Dipinti al vivo in satiresco ludo;
Vuol più rispetto il secolo novello.
Ciascun che vede farsi aperto e nudo
Ciò che vorria nascosto, arma la mano
Alla vendetta, e a te di se fa scudo.
Tu s' ài fior di giudizio intero e sano,
E s' ài la penna di prudenza armata,
Da' veri nomi ti terrai lontano.

§ 903. On chante enfin sur la *terza rima* les Chapitres (*Capitoli*) : ils sont divisés en familiers et en burlesques (*familiari e burleschi*). Les chapitres familiers contiennent des discours et des lettres sur un style de familiarité. Les burlesques se plaisent à jouer sur des matières bizarres et capricieuses, sur des sujets communs, badins et plaisans. Le style en est aisé, tout rempli de plaisanteries, de bons mots, de railleries fines, d'expressions et de proverbes choisis exprès dans le vulgaire.

Aristote définit le ridicule qui est l'objet des *Capitoli burleschi*, par les mots suivans : « *Turpitudo sine dolore*
» *il ridicolo*, dit le *Panigarola*, è una materia da riso,
» presa da qualche deformità, ma tale che non sia con-
» giunta nè con attuale scelleratezza, nè attuale affli-
» zione : poichè la scelleratezza si odia, l'afflizione si
» compatisce : l' una e l' altra non provocano mai il riso
» ch' è l' oggetto del *capitolo burlesco*. »

COMPARAISON

ENTRE LA *TERZA RIMA* DES ITALIENS ET CELLE DES FRANÇAIS.

§ 704. Ce que les Italiens appellent *terza rima*, *quarta rima*, etc. répond à ce que les Français appellent stances de trois, de quatre, de cinq, de six, de sept, de huit, de neuf, de dix vers : ces stances peuvent être différemment arrangées quant à la rime, et quant aux différentes espèces de vers : elles sont partagées en régulières et irrégulières ; en stances de nombre pair, et en stances de nombre impair, comme nous l'avons observé, quoiqu'en passant, au § 680. Chaque sorte de stances a ses règles particulières, comme on peut le voir par la lecture des traités de versification, et par la lecture des poëtes français.

§ 705. Mais ces sortes de stances n'ont pas ordinairement ni plus de dix vers, ni moins de quatre : on peut donc dire franchement que les poëtes français n'ont fait usage d'aucune pièce qui puisse se comparer à la *terza rima* des Italiens.

Rien n'empêche cependant qu'ils ne puissent composer des vers en *terza rima* (qu'ils appelleraient *stances de trois vers*) : elle s'accorderait parfaitement bien avec les vers alexandrins, et avec les communs : la rime en serait distribuée plus noblement et d'une manière plus convenable ; et les stances renfermées dans l'espace de trois vers, conviendraient mieux à la précision du style français, et à ce goût national de rendre les pensées en des phrases courtes ; telles qu'on les remarque dans les vers alexandrins, un peu trop brus-

quement rimés : enfin la *terza rima* offrirait à la langue française un juste milieu entre l'excès de deux extrêmes, dont l'un renferme les phrases en un vers ou deux, et l'autre en quatre ou cinq.

Je ne prétends pas vouloir dicter ici des règles à cette Nation savante et d'un goût éclairé ; mais je crois qu'il m'est permis d'avancer mon opinion sur l'emploi de la *terza rima*, en disant que ce serait enrichir très-avantageusement la versification française, que d'en faire usage à propos, et avec cette conduite judicieuse qui est le partage des bons poëtes.

ARTICLE VI.

DE LA *QUARTA RIMA*.

§ 706. Comme il y a des matières qui sont chantées en *terza rima*, il y en a aussi qu'on chante en vers *quadernarii*, ou en *quarta rima* (stances de quatre vers), très en usage chez nos modernes.

La *Quarta rima* n'est qu'une pièce de plusieurs stances, dont chacune est composée de quatre vers endécasyllabes, avec la rime, soit *serrée*, soit *alternée* (§ 665, n. 5). Chaque stance doit être terminée par une pensée parfaitement accomplie.

Le sujet de cette pièce est ordinairement moral et sublime ; le style s'y élève à mesure que la matière le requiert. Les exemples qui pourraient nous servir de modèles doivent être choisis dans les ouvrages de *Chiabrera*, de *Virginio Cesarini*, de *Fulvio Testi*, et de tant d'autres qui se sont distingués dans ce genre de composition.

Voici un exemple de *quarta rima*, dans la traduction d'un hymne de Sapho à Vénus :

O Venere immortal figlia di Giove :
Fra', sorrisi del Ciel, come ti alletta
Il tristo pianto che nel sen mi piove,
Misero segno della tua vendetta !
Tempo già fu che i miei sospiri in cielo
Giunsero a penetrar, ed or sovente
E così indarno piango e mi querelo
Che non v'è nume in ciel per me clemente.
Tempo già fu che vidi al carro avvinte
Le colombe veloci immezzo a' venti
Spiegar l' ali per man d' Iride pinte,
E tu stessa guidarle. Ancor rammento
Il divino splendor di tue pupille,
E il pronto allora, ed or negato riso:
Belle luci d' amor, vere scintille,
Labbro che cangia averno in lieto Eliso.
Pur quel labbro di ea : perchè deliri
Misera Saffo, la tua mente oscura
Discernere non può che fra' martiri
Presenti, cela Amor gioia futura.
Che se da te rivolge il piè fugace
Quell' ingrato garzon che ti à delusa,
Tempo verrà che all' orme tue seguace
Que' preghi t' offrirà ch' oggi ricusa.
Così dicea tuo labbro : e, s' è fallace,
Neglettà Saffo che sperar presumi ?
Del garzon la ripulsa fu verace,
E per tuo danno sono infidi i Numi.

Voici un autre morceau fait par *Eustachio Manfredi*. Il fait parler Neptune étonné de voir le grand canal de Languedoc qui réunit la Méditerranée à l'Océan :

Qui trovo un porto, e sovra il porto inciso
Il Gran Luigi io leggo in auree note.
Non più, diss' io, più non cerchiam chi puote
Unir ciò che Nettuno avea diviso.
L' opra fu di Luigi : ei vuole al pari
Usar la sorte sua sovra ogni regno.
Cedasi la mia Reggia a un re sì degno,
E il signor delle terre abbíasi il mare.
Qui sì tacque Nettuno ; e, qual baleno,
Ratto davanti agli occhi miei disparve.
Sparì stige con lui, sparir le larve,
Ed io restai di Deità ripieno.

COMPARAISON

ENTRE LA *QUARTA RIMA*, ET LES STANCES DE QUATRE SYLLABES DE LA VERSIFICATION FRANÇAISE.

§ 707. La *quarta rima* des Italiens, et les stances de quatre syllabes des Français sont dans le fond la même chose ; et les noms mêmes en indiquent la ressemblance.

La différence accidentelle consiste dans le choix des vers qui en italien sont *endecasillabi* ou communs, et qui en français sont alexandrins. Mais ces stances à vers alexandrins pourraient être formées par des vers communs qui (à mon avis) pourraient bien être destinés à des matières morales et sublimes. Je parle ici surtout des vers communs de la première et seconde espèce, comme ils ont été définis dans le premier volume aux §§ 441, 442.

Pour donner une idée de la *quarta rima*, j'en choisirai un exemple dans les stances suivantes de Malherbe :

« O beauté, mon souci, de qui l'ame incertaine
» A, comme l'océan, son flux et son reflux,
» Pensez à vous résoudre à soulager ma peine,
» Ou je me vais résoudre à ne la souffrir plus.

» Vos yeux ont des appas que j'aime et que je prise,
» Et qui peuvent beaucoup dessus ma liberté :
» Mais pour me retenir, s'ils font cas de ma prise,
» Il leur faut de l'amour autant que de beauté.

» Quand je pense être au point que cela s'accomplisse,
» Quelque excuse toujours en empêche l'effet ;
» C'est la toile sans fin de la femme d'Ulysse,
» Dont l'ouvrage du soir au matin se défait.

» Madame, avisez-y : vous perdez votre gloire
» De me l'avoir promis, et vous rire de moi.
» S'il ne vous en souvient, vous manquez de mémoire,
» Et s'il vous en souvient, vous n'avez point de foi.

» J'avais toujours fait compte, aimant chose si haute,
» De ne m'en séparer qu'avecque le trépas.
» S'il arrive autrement, ce sera votre faute
» De faire des sermens, et ne les tenir pas. »

§ 707. Souvent, dans la poésie française, les stances en question sont composées de deux vers *novenarii* et de deux alexandrins, de la manière suivante :

« Mon abord est civil ; j'ai la bouche riante,
» Et mes yeux ont mille douceurs.
» Mais quoique je sois belle, agréable et charmante,
» Je règne sur bien peu de cœurs, etc.

Ce mélange de vers qui se croisent avec la rime, est agréable à l'oreille, quoique la gravité des vers en soit un peu diminuée.

ARTICLE VII.

DE CES SORTES DE COMPOSITIONS QUI S'APPELLENT EN ITALIEN *SESTA RIMA*, ET *OTTAVA RIMA*.

§ 708. La *Sesta rima* et l'*Ottava rima* prennent le nom du nombre de six ou de huit vers dont elles sont formées : leurs deux derniers vers s'accordent entr'eux en rimes *plates :* tous ceux qui les précèdent ont la correspondance d'une rime *alternée*. Elles sont employées ordinairement en des poëmes de longue haleine, et sont également propres, dans la poésie épique et dans la lyrique, à traiter des sujets sublimes, ou badins.

§ 709. Les Italiens se sont servis de la *sesta rima* pour composer les panégyriques des grands personnages. Pour en observer le mécanisme, il faudrait lire le fameux panégyrique fait par le comte *Girolamo Graziani*, à la louange de Louis XIV, publié en 1666, avec le titre de *Ercole Gallico*, qui débute par le vers suivant :

Sacro albergo di Eroi, campo di glorie, etc.

Le *Stigliani* composa aussi en *sesta rima* un petit poëme, dont le titre est *La gloria*, qui commence par

Vibrava il sol dalla celeste porta, etc.

Le poëme des *Animaux parlans* fait par l'abbé *Casti*, est tout composé dans le même genre.

§ 710. Les stances d'*ottava rima* (qui s'appellent par excellence *Stanze*, d'un seul mot) furent inventées par les poëtes siciliens, si l'on veut s'en rapporter au seul témoignage de *Crescimbeni*. (*Comment. vol.* 1., *lib.* 3., *cap.* 3.) Mais les chansons des Siciliens (ou *ottave rime*) n'ont que des rimes alternées depuis le commencement jusqu'à la fin. *Giovanni Boccaccio* fut le premier entre les Italiens qui en employa une troisième sur les deux derniers vers de chaque octave, comme l'affirment *Castelvetro* et *Ruscelli*. Cette réforme de rime, qui donne plus de facilité pour composer les *stanze*, fut suivie par les Toscans dans leurs poésies lyriques et épiques.

§ 711. Le sujet de ces compositions lyriques a été sublime, c'est-à-dire, sacré, moral, ou héroïque, quelquefois badin et galant : les stances empruntent le caractère et le style de la matière qu'elles traitent : mais c'est principalement dans les poëmes épiques qu'on a porté l'*ottava rima* à ce degré de perfection auquel Homère et Virgile élevèrent leurs vers hexamètres. C'est en *ottava rima* que l'*Ariosto* composa le grand poëme de l'*Orlando furioso* ; et *Tasso* le sublime poëme de la *Gerusalemme liberata*. Je vais transcrire le jugement de *Menzini* (*Art. poet. lib.* 2.) sur les poëmes de ces deux grands poëtes :

Or basti il dir che al gran Cantor di Manto
Torquato asside, e l' altro al nobil saggio
Del cui natal Smirna pretende il vanto.

Questi (*Ariosto*) in più spazioso ampio viaggio
Guida il suo carro, ancorchè l' umil stile
All' epica grandezza faccia oltraggio.
E quegli (*Tasso*) al suo Maron sempre simile
Sparge per tutto di prudenza i lampi,
Schivo d' ogni pensier basso e servile.

§ 712. On peut rapporter à ces mêmes poëmes ceux qui ont été composés en *ottava rima* avec une économie épique, quoiqu'ils ne soient pas d'une grande étendue: tels sont *la Stragge degl' innocenti* de *Marini*, il *Battista* de *Chiabrera*, il *Terrestre Paradiso* de *Benedetto Menzini*.

§ 713. On a chanté sur l'*ottava rima* des matières badines et galantes, tantôt en de grands poëmes, tantôt en de petits: tels sont la *Secchia rapita* de *Tassoni*, *lo Scherno degli Dei* de *Bracciolini*, *il Malmantile riacquistato* de *Lorenzo Lippi*; les *Novelle galanti* de l'abbé *Casti*, etc.

Pour donner ici un modèle de l'*ottava rima*, je choisis quelques octaves de *Tasso* au chant 16, où il fait la description du palais d'Armide:

Tondo è il ricco edifizio, e nel più chiuso
Grembo di lui, ch' è quasi centro al giro,
Un giardin v' à ch' adorno è sovra l' uso
Di quanti più famosi unqua fioriro:
D' intorno inosservabile, e confuso
Ordin di logge i Demon fabbri ordiro:
E tra le obblique vie di quel fallace
Ravvolgimento impenetrabil giace.

Per l' entrata maggior (però che cento
L' ampio albergo n' avea) passar costoro.
Le porte qui d' effigiato argento
Su i cardini stridean di lucid' oro.
Fermar nelle figure il guardo intento;
Chè vinta la materia è dal lavaro:
Manca il parlar, di vivo altro non chiedi;
Nè manca questo ancor, se agli occhi credi.

Mirasi qui fra le Meonie ancelle
Favoleggiar con la conocchia Alcide;

Se

Se l' Inferno espugnò, resse le stelle,
Or torce il fuso, Amor se 'l guarda, e ride.
Mirasi, Iole colla destra imbelle
Per ischerno trattar l' armi omicide:
E indosso à il cuojo del leon, che sembra
Ruvido troppo a sì tenere membra. ...

D' incontro è un mare: e di canuto flutto
Vedi spumanti i suoi cerulei campi.
Vedi nel mezzo un doppio ordine instrutto
Di navi e d' arme, e uscir dall' arme i lampi.
D' oro fiammeggia l' onda: e par che tutto
D' incendio marzial Leucate avvampi.
Quinci Augusto i Romani, Antonio quindi
Trae l' Oriente, Egizii, Arabi, ed Indi.

Svelte nuotar le Cicladi diresti
Per l' onde; e i monti co' gran monti urtarsi:
L' impeto è tanto, onde quei vanno, e questi
Co' legni torreggianti ad incontrarsi.
Già volar faci, e dardi, e già funesti
Vedi di nuova strage i mari sparsi:
Ecco (nè punto ancor la pugna inchina)
Ecco fuggir la barbara Reina.

E fugge Antonio, e lasciar può la speme
Dell' imperio del mondo ov' egli aspira.
Non fugge no, non teme il fier, non teme:
Ma segue lei che fugge, e seco il tira.
Vedresti lui simile ad uom che freme
D' amore a un tempo, e di vergogna, e d' ira,
Mirar alternamente or la crudele
Pugna ch' è in dubbio, or le fuggenti vele.

Nelle latebre poi del Nilo accolto
Attender pare in grembo a lei la morte:
E nel piacer d' un bel leggiadro volto
Sembra che 'l duro fato egli conforte, etc.

COMPARAISON

DE LA *SESTA* ET DE L'*OTTAVA RIMA* AVEC CELLES DE LA VERSIFICATION FRANÇAISE.

§ 714. Les sixains, ou les stances de six syllabes citées dans les Traités de versification française, n'offrent rien

de régulier, ni de ressemblant à la *sesta rima* des Italiens. Je suis pourtant loin de prétendre qu'elles n'aient pas de la grâce, ou qu'elles ne soient très-propres à des sujets sublimes. L'exemple suivant sert pour caractériser la nature des sixains français, et pour faire connaître en quoi ils ont du rapport avec les italiens, et en quoi ils en diffèrent.

« Seigneur, dans ton temple adorable
» Quel mortel est digne d'entrer?
» Qui pourra, grand Dieu, pénétrer
» Ce sanctuaire impénétrable
» Où tes Saints inclinés, d'un œil respectueux
» Contemplent de ton front l'éclat majestueux?

» Ce sera celui qui du vice
» Evite le sentier impur :
» Qui marche d'un pas ferme et sûr
» Dans le chemin de la justice,
» Attentif et fidèle à distinguer sa voix,
» Intrépide et sévère à pratiquer ses lois.

» Celui devant qui le superbe,
» Enflé d'une vaine splendeur,
» Paraît plus bas dans sa grandeur
» Que l'insecte caché sous l'herbe :
» Qui, bravant du méchant le faste couronné,
» Honore la vertu du juste infortuné. »

§ 715. Cependant dans l'*Almanach des Muses*, dont les nombreux volumes offrent un recueil de poésies fugitives, se trouvent des stances de six vers qui approchent beaucoup de la *sesta rima* italienne : telles sont celles de la pièce suivante qui a pour titre, *Chanson arabe*.

« Trésor d'encens, fortunée Arabie,
» Que j'aime à voir tes palmiers amoureux!
» Que j'aime à voir sur leur tige fleurie
» Les passereaux soupirer deux à deux!
» Un long amour remplit toute leur vie :
» Jamais absent : époux toujours heureux.

» Hélàs ! et moi je languis consumée,
» Rose mourante, au milieu des déserts :
» Et mon amant, loin de sa bien-aimée,
» Erre la nuit environné d'éclairs.
» Cieux, qui tonnez au mont de l'Idumée,
» Cieux, éteignez vos foudres dans les airs.

» Vingt héritiers m'ont dit : *Fleur de jeunesse,*
» *Prends tous nos biens, et ne donne que toi.*
» J'ai répondu : *Gardez votre richesse,*
» *Celui que j'aime est pauvre et loin de moi.*
» *Mais, dût-il même oublier ma tendresse,*
» *Je l'ai promis, je vivrai sous sa loi.*

» De mes ennuis compagne solitaire,
» Don de l'amour, gazelle aux tendres yeux,
» Autour de moi bondissante et légère,
» Tu veux envain m'égayer par tes jeux.
» Sans mon amant rien ne saurait me plaire :
» Va le chercher, et le guide en ces lieux.

» O ma gazelle ! entends-tu la sonnette ?
» Vois-tu venir le superbe chameau ?
» Voici le jour, le jour où le Prophète
» Traîne l'Asie en pompe à son tombeau.
» Ah, si l'époux venait dans ma retraite,
» A l'humble amante offrir le saint anneau !

» Ange, ou mortel, Dieu de ma longue attente,
» Viens m'apparaître, ombre de l'Eternel !
» Tu n'auras pas la tenture éclatante
» Qui de la Mecque environne l'autel :
» Mais je t'adore, et l'amour sous ma tente
» N'a pas besoin d'autre dais que le ciel. »

§ 716. Depuis le tems du célèbre Thibaut, la versification française vante l'*Ottava rima*, qui est parfaitement semblable à celle des Italiens : on y voit le même nombre de vers, la même conduite de rime, et (ce qui est remarquable) la même espèce de vers qui dans l'une et dans l'autre versification sont endécasyllabes.

Il est possible que Thibaut en ait donné le modèle aux Italiens. Ce poëte français vécut cent ans avant la naissance de Boccace. Les Siciliens ont bien pu avoir

l'*ottava rima*, même avant que Thibaut l'eût mise en usage chez les Français ; mais il est à présumer que les Toscans l'ont reçue des Provençaux plutôt que de ces insulaires ; parce que l'*ottava rima*, telle qu'elle a été employée par les Toscans, est parfaitement semblable à celle de Thibaut, qui fait rimer les deux derniers vers ensemble (§ 710) ; et elle diffère de l'*ottava rima* des Siciliens : celle du poëte français a trois rimes ; celle des Siciliens en a deux.

Voici un exemple de l'*ottava siciliana*, appelée aussi *canzuna* (chanson). Le sujet en est la réponse qu'un poëte fit à un de ses voisins qui lui avait demandé des bois de cerf ; et qui, après en avoir obtenu deux fois, en demandait encore :

Pri fari un magisteriu di corna,
Corna vulisti e corna ti mandai :
Corna ramificati in tanti corna
Corna assidditti, corna beddi assai.
Ora mi torni, e mi dumandi corna ;
Tantu chi a corna consumatu m' ài.
Chi testa insaziabili di corna ?
Ai tanti corna, e un si cuntentu mai ?

Autre exemple de monseigneur Rao, évêque de *Patti* ; il peint, dans cette *ottava*, l'horreur d'une montagne où il était obligé de séjourner.

Tra na muntagna sulitaria alpestra,
Sutta celu nghilatu, ed aria impura,
Sentu sulu gridari a la finistra
Li venti chi amminazzanu li mura.

Assiditti, c'est-à-dire *scelti*, choisis.
Beddi, *belli*, beau.
Un, prononcé sans l'*n*, et presque comme l'*u* nasal des Français, signifie *non*.
Si, *sei*, tu es.
Amminazzanu, *minacciano*, menacent.

Di niura uliva, e pallida inestra
Sta la campagna gramagghiata, e oscura.
Cridu chi ccà s'agnuna, e si siquestra,
Quandu sta visitusa, la natura.

Inestra, *ginestro*, genêt.
Ngrammagghiata, *in abito di doglia*, en habit de deuil.
Ccà, ici, en ce lieu.
S' agnuna, *si rannicchia.*
Visitusa in lutto, en deuil.

Voici maintenant l'*Ottava rima* de Thibaut, qui est différemment arrangée par rapport à la rime :

« Au rinouveau de la doulseur d'esté
» Qui reclaircit li doiz à la fontaine,
» Et que sont vert bois, et verger, et pré,
» Et li rosier en May florit en graine ;
» Lors chanteray que trop m'ara gravé,
» Ire, et esmay qui m'est au cuer prochaine,
» Et fis amis a tort atoisonnez,
» Et mult souvent de léger effréez. »

ARTICLE VIII.

DU MADRIGAL ET DE L'ÉPIGRAMME.

§ 717. Le *Madrigal* est une petite pièce composée ordinairement de vers *endecasillabi* et *settenarii*, dont le nombre n'est pas moins de six, ni plus de douze. Cependant ce nombre de vers fut arbitraire chez les poëtes du 16e siècle. Quant à la rime, l'usage en est aussi arbitraire, si ce n'est que, le plus souvent, les deux derniers vers riment entr'eux. On voit aussi des madrigaux dont les vers sont tous ou *settenarii*, ou *endecasillabi*, ou *ottonarii*.

718. Le caractère essentiel du *Madrigal* n'est pas trop différent de celui de l'épigramme des Latins. Mais il se fait distinguer par un style simple et noble qui n'est pas fait pour la satire, ni pour des matières badines ; il res-

pire la douceur, et se fait remarquer par une conclusion vive et frappante, et par une expression tendre et délicate, comme on peut le voir dans les exemples suivans :

Dolcissimo ben mio :
Io ben come desio
Ognor posso adorarti :
Ma non posso lodarti
Ognor come desio,
Dolcissimo ben mio. *Chiabr.*

Donò Licori a Batto
Una rosa cred' io di paradiso :
E sì vermiglia in viso
Donandola si fece, e sì vezzosa ;
Che paréa rosa che donnasse rosa.
Allor disse il pastore
Con sorriso dolcissimo d' amore :
» Perchè degno non sono
» D' aver la rosa donatrice in dono ? » *Guarini.*

O strana sorte, e ria !
E chi lo crederia ?
A te pur sola dissi,
A te pur sola scrissi,
L' amoroso mio affanno :
A tutt' altri il celai.
Eppur tutti lo sanno,
Tu sola non lo sai. *Ménage*, français.

Altre volte, o picciol lago,
Io vedea me stessa in te :
Or come hai d' Elpin l' immago,
Bench' Elpin non sia con me ? *Bertola.*

Disse à Innocenza Amore,
Dammi il tuo bianco fiore :
Ma la Diva rispose,
So ben di chi sei figlio :
Se tua madre il candor tolse alle rose,
Tu lo torresti al giglio. *Gh. de Rossi.*

T' offro un narciso, o bella.
Questo fior come nacque
Il sai, cara Nigella :
Non appressarti all' acque. Du même *Rossi.*

Amor volea schernir la Primavera
Sulla breve durata, e passagèra
De' vaghi fiori suoi.
Ma la bella stagione a lui rispose :
Forse i piaceri tuoi
Vita più lunga avran delle mie rose ?

Amor tu al mar m' inviti
E tranquilli mi additi
Il vento e l' onde.
Vengo. Ma poi se la pentita prora
Torcer vorrò alla sponda,
L' onda e il vento saran tranquilli allora ?

Fillide al suo pastore ;
Perchè senz'occhi amore ?
E il suo pastore a lei :
Perchè i begli occhi suoi,
Bella, gli avete voi. *Zappi.*

Disse Giove a Cupido ;
Che sì garzon bestiale
Ch' io ti spezzo quell' arco, e quello strale.
A quel ch' io veggio ài voglia di tornare
A far due solchi in mare
Colle corna di bove,
Disse Cupido a Giove. *Zappi.*

Bianco toro a Nettuno,
Nero a Plutone,
Bianchi agnelli a Giunone,
Alla madre d'amor, bianche colombe,
A Giove l' ecatombe
Non solo offerse l' idolatra insano,
Ma tinse il ferro ancor di sangue umano.
Per un sì reo costume
No, non si placa il Nume.
La vittima sol cara
E' l' innocente man che tocca l' ara (1).

---

(1) *Immunis aram si tetigit manus,*
Non sumptuosa blandior hostia.

Horat. od. XXIV, lib. 3.

Quò mihi multitudinem victimarum vestrarum ? dicit Dominus. Plenus sum. Holocausta arietum, etc. Isaïe, cap. 1, v. 2.

MADRIGAL de *Lemene*, entre Phylis, Amour et Vénus.

Amor percosso.

F. O che bel pomo d' or mi mostri Amore!
Chi tel diede? — A. Mia Madre : ed un pastore
Il diede a lei nelle foreste Idee,
Perchè vinse altre Dee
In lite di beltà.
F. E' pur bello. — A. Io tel dono.
F. Ma se accetto il bel dono
Venere che dirà?
Ecco appunto ella vien. — A. Deh il pomo ascondi.
F. L' ascondo in sen per appressarlo al core.
V. Pur ti ritrovo Amore. Or mi rispondi :
Dov' è il mio pomo d' oro? — A. Io non lo so.
V. No, no, non mel negar; so che tu l' ài.
A. Possa morir s' io l' ò.
V. Prendi questa guanciata. — A. Oimè che fai?
V. Prendi quest' altra. — A. Ahi, ahi!
F. Deh Ciprigna non più.
Prendi il tuo pomo. — V. Onde l' avesti tu?
F. Pur or (deh mel perdona) Amor mol diè.
V. Gran buggiardel che sei!
Ma rispondi perchè,
Perchè per darlo a lei
L' ài tu furato a me?
Dì su : cessa dal pianto : omai favella.
A. Perchè Filli di te mi par più bella.

§ 719. L'épigramme est une petite pièce qui brille par une pensée vive et ingénieuse, et par un bon mot qui en est l'ame, et qui est réservé pour le dernier vers : elle se plaît souvent à aiguiser la pointe de la satire. Elle est composée ordinairement de vers d'onze syllabes, qui riment deux à deux; elle se contente de deux vers seulement, et elle n'excède pas d'ordinaire le nombre de quatre vers. En voici quelques exemples :

Un pellegrin che molto il somigliava,
Vedendo Augusto, lieto il domandava ;
Venne in Roma giammài chi ti era madre?
Rispose : no. Ma spesso sì mio padre.

Stamane all' undeci ore
Quell' imbroglion del mio Procuradore
A Dio l'anima à resa :
Credo però che Dio non l' abbia presa. *F. Pananti.*

EPIGRAMME *faite par un jeune homme français, mon écolier.*

Quella bella vid' io
Da voi tanto vantata :
Mi parve la ninfa Io ;
Ma metamorfosata (1).

On peut voir plusieurs exemples de madrigaux et d'épigrammes dans le second volume : *delle Rime oneste*, pag. 505.

§ 720. On peut rapporter aux madrigaux *gli Epitaffi* ou *le Iscrizioni*, *gl' Indovinelli* ou *Riboboli*. Ils en suivent le même style par rapport à la briéveté, au mécanisme extérieur, et aux bons mots. J'en rapporterai quelques exemples que j'ai choisis, et qui sont d'un genre badin et enjoué.

EPITAPHE faite par *Loredano.*

Sen giace quì tra questi marmi unita
D' un avaro crudel l' alma meschina
Che pianse, quando morte ebbe vicina,
Le spese del sepolcro, e non la vita.

---

(1) Qu'il est difficile, dit le comte *Algarotti* (*Saggi sopra differenti soggetti*), de composer en vers et en prose dans une langue étrangère ! Ennius disait que pour composer en trois langues, il avait trois cœurs. On parle comme d'une chose admirable de ce Grec qui égalait les Athéniens en finesse d'esprit, ceux de Sparte en austérité, et qui savait devenir citoyen de chaque pays, en oubliant d'être Européen en Asie. *Bisogna essere un Proteo*, dit le même *Algarotti*, *atto a vestire qualunque strana forma dipendente da un governo, da un clima, da un sistema di cose.*

Cependant, par les vers cités dans ce § et dans le précédent, j'ai donné des exemples qui prouvent qu'un étranger peut être assez familier avec la langue italienne pour y composer de fort jolis vers. Outre les deux Français cités, on peut nommer ici le célèbre abbé Regnier, qui a composé de beaux vers en italien.

Autre exemple sur un grand parleur :

In questa tomba è un chiacchieron serrato,
Ch' assordò col suo dir tutta la gente :
E benchè egli ammutisca eternamente;
Non può tanto tacer quantò à parlato.

Epitaphe *pour un Poëte.*

Sepolte in questa fossa
Son d' un poeta l' ossa;
Che col solo mestier de' carmi visse :
Pensa o lettor quante bugie mai disse.

Voici l'épitaphe composée par le célèbre *Goldoni*, dans sa comédie *il Buggiardo*, qu'il imita de la comédie *le Menteur* de Corneille :

Qui giace Lelio per voler del fato :
Che per piantar carote a prima vista,
Ne sapeva assai più d' un avvocato,
E ne inventava più d' un novellista.
Ancorchè morto in questa tomba il vedi,
Fai molto, o passager, se morto il credi.

§ 721. Les *Indovinelli* ou *Riboboli* répondent à peu près aux énigmes des Anciens ; ce sont des sentences qui paraissent merveilleuses et incroyables, exposées en des termes équivoques, obscurs et métaphoriques, qui déguisent la chose, et qui la rendent très-difficile à deviner. Entre plusieurs exemples que je pourrais rapporter ici, j'en préfère un proposé par *Crescimbeni* sur le mot *velo* (voile).

Indovinate un poco, io *ve lo* dico :
Indovinate orsù io *ve lo* detto :
Di nuovo *ve 'l* dirò : sì stimo un fico,
Se non sapete omai questo mio detto.

Autre exemple sur les mots *chi si*, *chi no*, qui, réunis, font *chi si chinò* (celui qui s'abaissa :)

Titiro, Tirsi e Clori io vidi un giorno
In un giardin di vaghi fiori adorno.
Chi sì chi nò li colse. Or dì, quei fiori
Chi colse mai? Titiro, Tirsi, o Clori?

COMPARAISON

DU MADRIGAL ET DE L'ÉPIGRAMME ITALIENS AVEC CEUX DE LA VERSIFICATION FRANÇAISE.

§ 722. La nature et les règles des madrigaux et des épigrammes étant évidemment les mêmes dans la versification italienne et la française, il ne me reste, pour terminer cet article, que de multiplier les exemples de ces deux genres de poésie française, dans la persuasion qu'ils seront agréables aux Italiens, et particulièrement aux Siciliens qui aiment la littérature française.

MADRIGAUX.

A l'immortel Louis XIV.

« Grand Roi, si ton bienfait n'est que digne de moi,
» Ma pauvreté sera toujours extrême :
» Il ne faut pas non plus qu'il soit digne de toi;
» Il te rendrait pauvre toi-même. »

» L'Amour a déserté Cythère,
» Et dans mon cœur le transfuge s'est mis.
» De par Vénus, trois baisers sont promis
» A qui rendra son fils à sa colère.
» Le livrerai-je? en ferai-je mystère?
» Vénus m'attend : ses baisers sont bien doux.
» Corinne, ô vous qu'il prendrait pour sa mère,
» Au même prix, dites, le voulez-vous? »

ÉPIGRAMMES.

« Tu dis mal de moi,
» Je dis bien de toi :
» Damon, quel malheur est le nôtre!
» On ne nous croit ni l'un, ni l'autre. »

« Chacun se dit ami : mais fou qui s'y repose.
» Rien n'est plus commun que le nom,
» Rien n'est plus rare que la chose. »

« Dorilas et Damon, ces deux fameux poëtes,
» Sur leurs vers ne sont point d'accord :
» On ne peut, sans bâiller, lire ce que vous faites,
» Dit l'un. En vous lisant, répond l'autre, on s'endort.
» L'un a raison, et l'autre n'a pas tort ».

Massieu.

« On dit que l'abbé Plachette
» Prêche les sermons d'autrui :
» Moi qui sais qu'il les achète,
» Je soutiens qu'ils sont à lui. »

« Quand le ciel gronde, frère Pierre
» Court à la cave se cacher :
» Vous pensez qu'il craint le tonnerre?
» C'est la tonne qu'il va chercher. »

« Un magister s'empressant d'étouffer
» Quelque rumeur parmi la populace,
» D'un coup dans l'œil se fit apostropher,
» Dont il tomba, faisant laide grimace.
» Lors un frater s'écria : place, place;
» J'ai pour ce mal un baume souverain.
» Perdrai-je l'œil? lui dit messer Pancrace :
» Non, mon ami : je le tiens dans ma main. »

« Frère Thibaud, pour soupper en karesme,
» Fait tous les jours sa lamproye rostir :
» Et puis, avec une couleur fort blesme,
» En pleine chaire il nous vient advertir
» Qu'il jeûne bien pour sa chaire amortir,
» Tout le karesme avec dévotion;
» Et qu'autre chose il n'a, sans point mentir,
» Qu'une rôtie à sa colation. »

Clément Marot.

Saint-Pavin, pénétré de la beauté de ses vers, fit l'épigramme suivante :

« Tircis fait cent vers en une heure :
» Je vais moins vîte, et n'ai pas tort.
» Les siens mourront avant qu'il meure;
» Les miens vivront après ma mort. »

Inscriptions.

« Vois-tu, passant, couler cette onde,
» Et s'écouler incontinent ?
» Ainsi fuit la gloire du monde,
» Et rien que Dieu n'est permanent. »

Malherbe.

« Ci gît la dépouille mortelle
» D'un ange en femme revêtu :
» La nature fit tout pour elle ;
» Elle fit tout pour la vertu. »

ARTICLE IX.

DE QUELQUES ESPÈCES DE COMPOSITIONS LIBRES.

§ 723. On appelle *libres* ces sortes de compositions qui n'ont aucune règle déterminée, ni quant au nombre et à la qualité des vers, ni quant à la rime. Telles sont entr'autres *il ditirambo, le selve*, *l' idillio*, et *le cantate*, ou *il recitativo*, *e l' aria per musica*.

DU DITHYRAMBE.

§ 724. Le *dithyrambe* est une espèce de poésie grecque, composée à la louange du vin et de Bacchus. Entre les dithyrambes qui se trouvent dans les Recueils de poésies (*voyez* l'ouvrage qui a pour titre : *Rime oneste*, tom. 2, pag. 389), dans les Œuvres de *Crescimbeni* et de *Quadrio*, et dans celles d'*Andrucci*, *lib.* 2, *cap.* 2, pag. 389, on peut choisir pour modèle celui qui a été composé par *Francesco Redi*, sous le titre de *Bacco in Toscana.* On y voit des vers de toute espèce, soit *piani*, soit *tronchi*,

soit *sdruccioli*, grands et petits, rimés et sans rimes, des stances tantôt grandes, tantôt petites, et le tout ménagé avec liberté et sans gêne, tel qu'il convient à un homme inspiré par la fureur de Bacchus (1). Au moyen de cette liberté, tantôt on voit le style s'élever, tantôt s'abaisser : l'usage des métaphores en est hardi, les phrases et les élocutions en sont étranges et bizarres, quelques mots sont étrangers ou composés de plusieurs autres, tels que *ebrifestoso*, *egidarmato*, *capribarbicornipide*, etc.

DES SILVES.

§ 725. Les *Selve* (en français *Silves*), sont une composition lyrique irrégulière, dont les vers sont endécasyllabes : elles ne sont au fond que de petits poëmes qui peignent quelque fait, quelqu'action. *Bernardo*, *Tasso* et *Luigi Alamanni*, ont écrit plusieurs de ces pièces : le premier en vers rimés, toujours avec cette liberté qui convient à ces sortes de compositions ; et le second en vers blancs (*versi sciolti*, § 557), interrompus de tems en tems par quelque consonnance de rime, jetée là comme par hasard.

DE L'IDYLLE.

§ 726. L'*Idillio* est aussi une espèce de poésie libre,

(1) On peut y appliquer en quelque sorte ce que Boileau a dit de l'ode :

« Son style impétueux souvent marche au hasard ;
» Chez elle un beau désordre est un effet de l'art. »

Et ces vers d'Horace (od. 2, lib. IV) :

Seu per audaces nova dithyrambos
Verba devolvit, numerisque fertur
Lege solutis.

introduite au XVIIe siècle, composée de vers de sept et d'onze syllabes, et avec une liberté totale à l'égard de la rime. Elle roule ordinairement sur quelque sujet pastoral ou amoureux, quoiqu'elle puisse traiter toute sorte de matières. Le mot *idillio* est dérivé du grec *eidillion*, diminutif de *eidos*, qui signifie *figure*, *représentation*. L'Idylle en effet ne consiste que dans la peinture d'une image naturelle. *Scaligero* et *Boileau* la regardent comme l'églogue même, à quelque différence près.

Théocrite fut le premier auteur qui ait fait des idylles avec une simplicité toute naïve et toute champêtre, renfermant des agrémens inexprimables qui sont puisés dans le sein de la Nature, et dictés par les grâces elles-mêmes. L'abbé *Meli* a su l'imiter, et le surpasser peut-être.

Boileau observe que l'Idylle est d'autant plus belle et digne de ce nom, qu'elle est renfermée dans un petit nombre de vers. (*Voyez* le *Rime oneste*, tom. 2, pag. 409.)

Exemple de deux *idylles* de l'abbé *Meli*, sicilien (1) :

Dameta.

Già' cadevanu granni da li munti
L' umbri, spruzzannu supra li campagni
La suttili acquazzina. D' ogni latu
Si vidianu fumari in luntananza
Li rustici capanni. A guardii, a guardii
Turnavanu li pecuri a li mandri;
Parti scinnianu da li costi, e parti
Sfilannu da li macchi, e rampicannu

Acquazzina. *Brina.*
A guardii, a guardii. *A branchi, a branchi.*
Scinnianu. *Scendevano.*
Macchi. *Macchioni.*

(1) Je rappelle à mes lecteurs que pour l'interprétation des vers de ce grand poëte, j'ai donné, dans le premier volume (pag. 268) en notes, plusieurs règles sur la langue sicilienne.

Attornu di li concavi vaddati,
Vinianu allegri 'ntra l' aperti chiani.

E prima d' iddi, e poi, gravi e severi
Li grici cani cu la lunga giubba
Marciavanu guardigni a passi lenti,
La sfiluccata cuda strascinannu.

Siquitavanu appressu li pasturi,
Tinennu stritti sutta di lu vrazzu
La virga, e lu saccuni; mentr' intenti
E la vucca, e li manu eranu tutti
Ad animari flauti, e sampugni.

Mugghiavanu li vacchi pri chiamari
Li vitidduzzi: e già distingui ogn' una
Lu propriu sangu; e si l' agguccia allatu;
Timennu, chi lu lupu, latru, astutu,
Pri fari li soi straggi,
S' approfitti di l' umbri di la notti;
Comu solinu fari li malvaggi.
Tacianu l' ocidduzzi ntra li rami:
Sulu la cucucciuta, ch'era stata
La prima a lu sbigghiarsi, ultim'ancora
Va circannu ricettu pri li chiani:
Ed ora l' ali soi parpagghiannu,
Si suspenni tra l' aria; ora s' abbassa,
Ripitennu la solita cansuna.

M' assai chiù varia, chiù suavi, e grata
Lu rusignolu in funnu a lu vadduni
La sua ripigghia; chi d' intornu intornu.

Vinianu. *Venivano.*
Ntra l' aperti chiani. *Nelle aperte pianure.*
E poi. *E dopo.* Sfiluccata. *Sfilacciata.*
Vrazzu. *Braccio.* Saccuni. *Zaino.*
Vitidduzzi. *Vezzeg. di Vitelli.*
Vucca. *Bocca.*
Lu propriu sangu. *Il proprio parto.*
Si l' agguccia. *Se lo avvicina affettuosamente.*
Ocidduzzi. *Uccellini.*
Cucucciuta. *Allodola capelluta.*
A lu sbigghiarsi. *Allo svegliarsi.*
Pri li chiani. *Per le pianure.*
Parpagghiannu. *E' quel moto. Che fanno con le ali i parpaglioni, col quale spesse volte sembra, che si fermino in aria.*
Vadduni. *Borro, letto del torrente.*

L 'aria

L' aria, la terra, e tutti li viventi
Penetra, tocca, e spusa all' armunia
L'amabili piaciri, e la ducizza.

Dameta intantu allatu à la sua Dori (*)
Sidia ntra nà collina, in cui na rocca
Spurgia supra la valli, e duminava
La valli stissa, e li campagni intornu;
E li costi luntani, e li chianuri.
Penetratu lu cori di piaciri,
Pri tanti granni, e maistusi oggetti,
Chi tutti si viniano all' occhi soi
Iddi propria, quasi ad offeriri;
Ma supratuttu scossu, e trasportatu
Da l' amabili oggettu, ch' avia accantu;
Senz' aspittari autr' armunia, chi chidda,
Chi respirava intornu la natura;
Tenneru, e gratu incominciau lu cantu.

Dameta canta.

Sti silenzii, sta virdura;
Sti muntagni, sti vallati
L' ha criatu la natura
Pri li cori innamurati.

Lu susurru di li frundi;
Di lu sciumi lu lamentu,
L' aria, l' ecu, chi rispundi,
Tuttu spira sentimentu.

Dda farfalla accussì vaga;
Lu muggitu di li tori;
L' innocenza, chi vi appaga;
Tutti parranu a lu cori.

Stu friscbettu insinuanti
Chiudi un gruppu di piaciri;
Accarizza l' alma amanti;
E ci arrobba li suspiri.

Cca l' armuzza li soi porti
Apri tutti a lu dilettu;
Sulu è indignu di sta sorti,
Cui nun chiudi amuri in pettu.

Sulu è rea, cui pò guardari
Duru, e immobili sta scena;
Ma lu stissu nun amari,
E' delittu insemi, e pena.

(*) Dori. *Sposa dichiarata di Dameta.*
Ntra na. *In una.*
Chianuri. *Pianure.*
Vinianu. *Venivano.*
Iddi propria. *Essi medesimi.*
Autra. *Altra.*
Chi chidda. *Che quella.*
Sti. *Questi.*
Dda. *Quella.*

Frischettu. *Zeffiretto, o venticello.*
Ci arrobba. *Le ruba.*
Cca. *Qua.*
L' armuzza. *Vezzeggi. d' anima.*
Soi porti. *Sue porte.*
Chi pò. *Chi può.*

Donna bella senza amuri,
E' una rosa fatta in cira,
Senza vezzi, senza oduri,
Chi nun veggeta, nè spira.

Tu nun parri, o Dori mia?
Stu silenziu mi spaventa:
E' possibili, ch' in tia
Qualch' affettu nun si senta?

O chi l' alma 'mbriacata
Di la duci voluttati,
Dintra un' estasi biata
Li soi sensi à confinati?

Lu to cori senza focu
Comu cridiri purria,
Si guardannuti pri pocu,
Vennu vampi all' alma mia?

Vampi, oimè! chi l' occhiu esala;
Ch' eu li vivu, ch' eu l' anelu;
Comu vivi la cicala
La ruggiada di lu celu.

Sti toi languidi pupiddi
Mi convincinu abbastanza,
Chi l'amuri parra in iddi;
Chi c'è focu in abbundanza.

Oh chi fussiru in concertu
L' occhi toi cu li labbruzzi!
Oh nni fussi fattu certu
Cu paroli almenu muzzi!

Fussi almenu stu gentili,
Graziusu to russuri
Testimoniu fidili,
Veru interpetri d' amuri.

Dimmi: forsi fa paura
A lu cori to severu
Un' affettu di natura?
Un' amuri finu e veru?

Ah, mia cara Pasturedda,
Li Dei giusti ed immortali
T' avirrianu fattu bedda,
Si l' amuri fussi un mali?

E' l' amuri un puru raggiu,
Chi lu Celu fa scappari;
E ch' avviva pri viaggiu
Suli, luna, terra, e mari.

Iddu duna a li suspiri
La ducizza chiù esquisita;
Ed aspergi di piaciri
Li miserii di la vita.

Mugghia l' aria, e a sò dispettu
Lu Pasturi a li capanni
Strinci a se l' amatu oggettu,
E si scorda di l' affanni.

Quann' unitu a lu liuni,
Febu tuttu sicca, ed ardi;
Lu Pasturi ntra un macchiuni
Pasci l' alma cu li sguardi.

Quannu tutti l'elementi
Poi cospiranu a favuri;
Oh ch' amabili momenti!
Oh delizii d'amuri!

Quannu provi la ducizza
Di dui cori amanti amati,
Chiancirai l'insipidizza
Di li tempi già passati.

In tia. *In te.*
'Mbriacata. *Inebriata.* — To, *Tuo.*
Vennu. *Vengono.*
Sti toi... pupiddi. *Queste... tue pupille.*
Iddi. *Esse.* — Ch' iu li vivu. *Che io li bevo.*
Toi cu. *Tuoi con.*
Labbruzzi. *Vezzegg. di labbra.*
Nni. *Ne.* — To, *Tuo.*
Iddu. *Esso.*
Sò. *Suo.*

E sti pianti, sti sciuriddi,
Chi pri tia su stati muti,
A lu cori ogn' unu d' iddi
Ti dirrà : jorna, e saluti.

Si spusassi cu l' amuri
Di natura sti tesori,
L'anni virdi, ed immaturi
Ti dirrevanu a lu cori :

Ch' a lu focu di l'affetti
Ogn' irvuzza chiacchiaria ;
Un commerciu di diletti
S' aprirà ntra d' iddi e tia.

Godi o Dori, e fa gudiri
Stu momentu, chi t' è datu :
Nun è nostru l' avveniri ;
E pirdutu è lu passatu.

Cedi, o Dori, miu cunfortu,
A sta liggi chiù suprema ;
Ah nun fari stu gran tortu
A la tua biddizza estrema.

Sti pianti, ec. *Queste piante.* Sti. *Cotesti, questi fiorellini.*

Pri tia. *Per te.*

Su stati. *Sono stati.*

D' iddi *Di loro.*

Ti dirrà : jorna, e saluti. *Ti approverà; augurandoti salute, e vita.*

Irvuzza. *Erbetta.*

Tra d' iddi, e tia. *Tra essi fiori, e te.*

Seconde Idylle.

Dafni.

Guidava lu pateticu so carru
Ntra li gravi silenzii la Notti :
L' umbri abbrazzati a la gran Matri antica ;
S' agnunavanu friddi e taciturni
Sutta li grutti e l' arvuli, scanzannu
Di la nascenti Luna la chiaria.

Di li Murtali supra li palpebri
Sidia l' amicu Sonnu ; ed aggravava
Li sensi di suavi stupidizza ;
Mentri chi di balsamicu ristoru
Lu Riposu spargia li membri stanchi ;

Sò. *Suo.*
Agnunavanu. *Si rincantucciavano.*
Arvuli. *Alberi.*
La chiaria. *Il crepuscolo che precede la luna.*

Ntra la profunna, placida quieti
 Scutia di tantu in tantu na campana
 Lu Voi, chi ruminava ntra li grutti
 L' ervi pasciuti a la vicina valli.

Sulu, oimè! lu riposu universali,
 Tantu duci e graditu a cui respira,
 Dafni ritrova, chiù chi morti, amaru;
 Dafni grato a li Musi, a lu cui cantu
 Pani spissu affacciau da li ruvetti
 La testa ed affilau l' acuti oricchi;
 Dafni, oimè! sulu vigghia; chi chiantata
 Avi in pettu la spina di l' amuri.

E cu li soi lamenti armuniusi
 Esercitava a pedi d' un cipressu
 L' Ecu, spiritu nudu, chi va errannu
 Di grutta in grutta tra macigni e rocchi;
 Ch' impietusita a li soi peni amari
 Li ripeti fidili, e li tramanna
 A li Valli vicini in chisti accenti.

Dafni canta.

O bianca lucidissima
 Luna, chi senza velu
 Sulcannu vai pri l' aria
 Li campi di lu Celu.

Tu dissipi li tenebri
 Cu la serena facci,
 Li Stiddi impallidiscinu
 Appena, chi tu affaci.

Li placidi Silenzii
 All' umidu to raggiu,
 Di la Natura parranu
 L' amabili linguaggiu.

A tia Amanti teneru
 Cü palpiti segreti
 La dulurusa storia
 Mestissimu ripeti.

E mentri amari lagrimi
 La dogghia sua produci;
 Tu spruzzi a la mestizia
 Lu sentimentu duci.

Quannu una negghia pallida
 Ti vidi pri davanti,
 Su' li suspiri flebili
 Di lu miu cori amanti.

Na. *Una.*
Lu Voi. *Il Bue.*
L' ervi. *L' erbe.*
Affilau. *Tese.*
Vigghia. *Veglia.*
Chi chiantata. *Che piantata, fitta.*
Chisti. *Questi.*
Stiddi. *Stelle.*
To. *Tuo.*
Parranu. *Parlano.*
A tia. *A te.*
Duci. *Dolce.*
Su. *Sono.*
Dogghia. *Doglia.*
Negghia. *Nebbia.*

Pri mia la bedda, e splendida
Tua facci si sculura,
In lu miserabili
'Ngramagghiu la Natura.

Pri mia li friddi vausi
Supra l'alpestri munti
D' orruri, e di mestizia
Si coprini la frunti.

Cu lamintusu strepitu
L' acqui a lu miu duluri
Chiancennu, si sdirrupanu
Dintra li vaddi oscuri.

Pri la pietà suspiranu
Di li mei crudi peni,
Trimannu ntra li pampini,
Li Zefiretti ameni.

La Notti malinconica
Si parti, o si avvicina,
Pietusa metti a chioviri
Lagrimi d'acquazzina.

A lu dulenti esempiu
Di l' alma mia rispunni
Zefiru, Luna, ed Aria,
Notti, Macigni, ed Unni.

Ma l' unica insensibili,
Lu cori, oimè! chiù duru,
E' chidda, pri cui spasimu;
E' l' unica, ch' aduru.

Na rocca, un truncu, un ruvulu
Pri sorti mia fatali,
Pigghiau la bedda imagini
Di donna senza uguali.

Cuniddà nun mi giuvanu
Li chianti, e li duluri;
Nè pozzu amuri esiggiri,
Paganmula d' amuri.

Giacchì l' affetti inclinanu
A un' insensatu oggettu,
O vaga Dia, di marmura
Fammi lu cori in pettu.

Lu simili a lu simili
Sempri Natura unisci;
'Mmenzu a li duri vausi
Dura la quercia crisci:

Sta liggi inviulabili
Di l' ordini immortali,
Sulu pri mia si limita?
Pri mia nun è chiù tali?

O bianca Dia, ricordati
Chi, ntra li silvi erranti,
D' un pastureddu amabili
Fusti tu ancora amanti.

E chi ozziusu, e inutili
L' arcu pri tia si fici;
Nè l' Echi chiù ntunavanu
Diana cacciatrici.

Nè chiù di cervi, e daini
Li toi livreri, et bracchi
Lu rastu sequitavanu
Tutti anelanti, e stracchi:

Ma allegri festeggiavanu
Di lu Pasturi attornu;
Quasi pri annunziariti
Lu gratu so ritornu.

'Ngramagghiu. *Attristo.*
Pri mia. *Per me.*
Vausi. *Balze.*
Chiancennu. *Piangendo.*
Vaddi *Vallate.*
Si. *Se.* — Chioviri. *Piovere.*
Ruvulu. *Rovere.*
Acquazzina. *Si dice tra noi sì la brina, come la ruggiada.*
Unni. *onde.* — Chidda. *Quella.*
Cunidda. *Con esso lei.*
Chianti. *Pianti.*
Pozzu. *Posso.*
Di marmura. *Di marmo.*
Vausi. *Balze.* Stà. *Questa.*
Chiù. *Più.* — Pri mia. *Per me.*
Pastureddu. *Pastorello.*
Pri tia. *Per te.* — Sò. *Suo.*
Tò. *Tuo.*—Chiù. *Più*—Toi. *Tuoi.*
Rastu. *Indizio sentore.*

Cu quantu to rammaricu
  Juncevati importuna
  Chidd' ura di curreggiri
  Lu carru di la luna?
Duvennuti dividiri
  Da la tua gioia estrema,
  Forsi t' avisti a penziri
  D' essiri Dia suprema.
Cunsidira, cunsidira
  Da lu to cori, o Dia,
  Lu statu miserabili
  La cruda pena mia.
O casta, ma sensibili
  Ad una sciamma vera,
  Sentimi: accogghi l'umili
  Giustissima prighera:
Si mai gradita vittima
  L'alma devota offriu;
  O Dia, ddu cori mutacci,
  O canciami lu miu.

Dissi l'afflittu Dafni; e l' aspri Trunchi
'Ntisiru dintra insolitu trimuri:
Scossi lu munti la ferrigna basi:
La terra di nov' umbri si cupriu;
L' umidu raggiu di la bianca luna
'Ntisi d' iddu pietati, e impallidiu.

Juncevati. *Arrivava a te.*
Chidd' ura. *Quell' ora.*
'Ntisiru. *Sentirono.*
'Ntisi d' iddu pietati. *Si mosse di lui a pietà.*
Sciamma. *Fiamma.*
Ddu. *Quello.* — Mutacci. *Le muta.*
Canciami. *Mi cambia.*

COMPARAISON

DES COMPOSITIONS LIBRES ITALIENNES AVEC CELLES DE LA VERSIFICATION FRANÇAISE.

§ 727. M. de Fontenelle, dans son *Histoire des Théâtres*, a rapporté quelques morceaux de *dithyrambe* fait par Baïf au tems de Jodelle, qui vivait sous le règne d'Henri II. J'en transcrirai quelques vers pour faire voir comment l'auteur s'y est pris, pour imiter le goût dithyrambique.

« Au dieu Bacchus sacrons de cette fête
» Bacchique brigade,
» Qu'en gaye gambade
» Le lierre on secoue;

» Qui nous ceint la tête;
» Qu'on joue,
» Qu'on trépigne,
» Qu'on fasse maint tour
» A l'entour
» Du bouc qui nous guigne.
» Se voyant environné
» De notre essain couronné,
» Du lierre ami des vineuses carolles;
» Yach, Evoë, yach, ia, ha, etc. »

L'abbé de Lille a fait un dithyrambe sur l'immortalité de l'ame : cette composition est fort estimée.

§ 728. L'idylle française est sujette aux mêmes égards que l'italienne. Boileau, dans son *Art poétique*, peint le caractère de l'idylle dans ce peu de vers, qui sont charmans :

« Telle qu'une bergère au plus beau jour de fête,
» De superbes rubis ne charge point sa tête;
» Et sans mêler à l'or l'éclat des diamans,
» Cueille en un champ voisin ses plus beaux ornemens:
» Telle, aimable en son air, mais humble dans son style,
» Doit éclater sans pompe une élégante idylle :
» Son tour simple et naïf n'a rien de fastueux,
» Et n'aime point l'orgueil d'un vers présomptueux. »

Madame Deshoulières, parmi ses aimables poésies, a composé souvent des idylles. Segrais, avant elle, en a fait d'autres encore plus estimées.

DE LA CANTATE.

§ 729. Chacun des poëtes lyriques se propose généralement avec Horace, *verba loqui socianda chordis*. Les poésies ne sont pas nées simplement pour être lues; elles demandent d'être chantées; et sans le chant elles n'atteignent pas leur dernier degré de perfection, comme le dit Platon : elles ressemblent à ces dessins qui, pour être parfa

faits, ont besoin d'être ornés de la variété des couleurs. M. de la Mothe dit :

« Les vers sont enfans de la lyre ;
» On doit les chanter, non les lire.
» A peine aujourd'hui les lit-on. »

Mais nous avons observé que, malgré cette loi générale, la poésie a pu bien se passer de la musique, en se contentant du chant qui lui est naturel par l'accord des accens. Elle s'est réservé seulement certaines compositions particulières, formées de paroles propres à être associées à la musique : telles sont, les romances, les chansons, les airs, les cantates, les drames, etc. Nous parlerons seulement ici des Cantates ; et, dans l'article suivant, des Drames pour la musique.

La *Cantata* (en français, *cantate*) n'est qu'un petit poëme composé de récitatifs et d'airs qu'on destine à la musique.

Cette sorte de poëme entre dans le nombre des compositions *libres*, car le poëte peut employer dans ses récitatifs, des vers d'onze et de sept syllabes ; et ces vers mêmes toujours changeans, selon qu'il le juge à propos, ne sont pas gênés par l'obligation de la rime, si ce n'est seulement à la fin du récitatif, où les deux derniers vers sont d'ordinaire à rimes plates. Quant aux airs, ils sont composés presque toujours de deux strophes ; la première contient trois ou quatre, six ou huit vers, qui ordinairement gardent le même rythme et la même étendue, et qui sont entremêlés de *piani*, *tronchi*, et *sdruccioli* rimés à volonté : la seconde strophe n'exige pas une parfaite conformité avec la première, ni quant au nombre et à la rime, ni quant à la mesure des vers : ainsi la structure des airs est arbitraire. (*Voyez* les règles des récitatifs et des airs à l'article suivant.)

Exemple d'une *cantata*, tiré des poésies de l'abbé *Meli*.

D. Chisciotti.

Sutta un' antica quercia,
  Chi a traversu spurgia da un vausu alpestri,
  Cu 'na manu a la frunti, D. Chisciotti
  Mestissimu sidìa : 'na rocca allatu
  Di chiàppari cuverta, e la pinnenti
  Areddera d' attornu di lu truncu
  Facìanu pavigghiuni a la sua testa :
  Ripusava ozïusa la gran Spata
  Tra la purvuli, e l' erva : a un virdi ramu
  Stava appujata, l'asta di la guerra,
  Sutta un vrazzu lu scutu, e l'elmu a terra.
Comu nuvuli densi di molesti
  Minutissimi insetti, a schèri a schèri
  L' amurusi pinseri
  S' affuddavanu tutti a la sua menti :
  Tra li suspiri ardenti,
  Quasi accisu vulcanu, lu sò pettu
  Fumu, e sciammi esalava ;
  E mentri intornu intornu
  Li valli, e li foresti
  Taciti, attenti, e mesti
  Si stannu spettaturi à la gran scena,
  Cusì cantannu, sfoga la sua pena.

Air:

Munti, e vausi, menu duri
  Di lu cori, di dd' ingrata;
  Petri, trunchi, erbetti, e sciuri,
  Chi adurnati sta vallata,
  Deh ! salvatimi d' amuri,
  Chi mi à l' alma trapassata :
  O parrati vui pri mia
  A la cara Dulcinia.

Vausu. *Balza.* Cu 'na. *Con una.*
Chiàppari. *Càpperi.* Areddera. *Edera.*
Pavigghiuni. *Padiglione.* Vrazzu. *Braccio.*
So. *Suo.*
Sciammi. *Fiamme.*
Vausi. *Balze.*
Di dd'. *Di quella.*
Sciuri. *Fiori.* — Sta. *Questa.*
Parrati vui pri mia. *Parlate voi per me.*

Sciumiceddu lentu lentu,
Chi di l' unni cristallini
Vai spargennu lu lamentu
A li voscura vicini;
Di stu cori lu turmentu
Dimmi tu s' avirrà fini?
Ah! dumannacci pri mia
A la cara Dulcinia.

Zefiretti, chi lascivi
Cu lu sciatu innamuratu
Li mei sciammi ardenti, e vivi
Chiù m' aviti oimè! shampatu;
Ah! squagghiati vui la nivi
Di ddu cori ch' è guilatu,
Acciò bruci, comu mia,
La mia cara Dulcinia.

Ocidduzzi, chi contenti
Tra li rami, e tra li sciuri
A lu suli già nascenti
Intricciati inni d' amuri;
Deh! pristatimi l' accenti,
Cusì grati, e cusì puri,
Acciò gratu, e accettu sia
A la cara Dulcinia;

Da sti vansi, unn' eu m' aggiru,
Miu tirannu amatu beni,
L' aria stissa ch' eu respiru,
Missaggera a tia già veni:
Porta acchiusi 'ntra un suspiru
Li mei crudi acerbi peni:
Don Chisciotti è chi l' invia
A la cara Dulcinia.

§730. La *cantata* est divisée en monologue, et en dialogue. Le monologue consiste en une pièce dans laquelle

Sciumiceddu. *Fiumicello*.
Unni *Onde*. — Voscura. *Boschi*.
Stu. *Questo*.
Dumannacci, ec. *Domandale in mia vece*.
Squagghiati. *Liquefatte*.
Di ddu *Di quel*. — Guilatu. *Agghiacciato*.
Da sti vansi. *Da queste balze*.
Unn' eu. *Per dove io*.

un acteur parle seul. Le *dialogue* est un entretien de deux ou plusieurs personnes.

Les récitatifs dialogués peuvent être suivis d'un duo (*aria a due*, ou *duetto*), d'un *terzetto*, d'un *quartetto*, d'un *quintetto*, selon le nombre des interlocuteurs que le poëte a voulu employer dans la *cantata*.

§ 731. Il y a une espèce de *cantata* qui s'appelle *Oratorio*, à cause des matières sacrées qu'on y chante dans les églises et dans les oratoires. Mais l'artifice (*l'artificio*) en est toujours le même. Les *Oratorii* ou *le Cantate sacre* furent introduits par Saint-Philippe de *Neri*, qui, dans son oratoire, après les sermons et d'autres œuvres pieuses, faisait chanter en musique des louanges et des hymnes, à une, à deux, et à plusieurs voix, comme se pratique même actuellement à Rome, chez les prêtres du même Oratoire (*Voy. Crescimbeni*, *Comment. vol.* 1, *lib.* 4, *cap.* 15). Ce même auteur, à l'endroit cité, penche à croire que ce fut *Francesco Balducci*, sicilien, qui donna le premier le nom d'*Oratorii* à ces sortes de *Cantates sacrées*. C'est de là qu'on a donné le même nom d'*Oratorii* à tous ces drames en musique qu'on joue sur les théâtres, ordinairement dans le tems du carême, et qui ont pour sujet quelqu'action tirée des livres de l'ancien ou du nouveau Testament.

§ 732. Partout ailleurs ces pièces poétiques s'appellent simplement *Cantate* ou *Dialoghi*, soit qu'on célèbre la fête ou la naissance d'un roi, ou le jour anniversaire d'une action mémorable, soit qu'on solemnise, pour chaque année, l'ouverture d'une Académie ou d'une institution quelconque, comme on faisait à Rome pour l'ouverture annuelle de l'Académie de Religion. — Dans les poésies de l'*Apostol Zeno* et du célèbre *Pietro Metastasio*, on peut choisir les plus beaux modèles des *oratorii* et des *cantate*,

dont je m'abstiens ici de produire des exemples, excepté le suivant, de l'abbé Métastase, qui est un monologue :

La scusa a Clori.

No (perdonami o Clori:), io non intendo
Quest' ingiusta ira tua. Che dissi al fine?
Il mio ben ti chiamai : questo ti sembra
Un delitto si nero? Ah se l'amarti
Rende un cor delinquente;
Chi mai non ti mirò solo è innocente.

Trova un sol mia bella Clori,
Che ti parli, e non sospiri,
Che ti vegga, e non t'adori;
E poi lagnati di me.

Ma perchè fra tanti rei,
Sol con me perchè t'adiri?
Ah se amabile tu sei;
Colpa mia, crudel, non è.

Placati o pastorella :
Ritorna a farti bella. Ah non sai come
Ti sfigura quell'ira! A me nol credi?
Specchiati in questa fonte : è ver? t'inganno?
Riconoscer ti puoi? Quel fosco ciglio,
Quella rugosa fronte,
Quell' aria di fierezza;
Non scema per metà la tua bellezza?
Vil son per vendicarti,
Vi son pure altre vie : se il dirti *io t'amo*,
Se il chiamarti *mio bene* oltraggi sono;
Oltraggiami tu ancora, io ti perdono.
Sopporterò con pace
Anch' io da te... ma tu sorridi! oh riso
Che m'invola a me stesso!
Specchiati, Clori mia, specchiati adesso.
Guarda quanta bellezza
Quel riso accresce al tuo sembiante : or pensa
Che faría la pietà. Confesso anch' io
Che d'un volto ridente è grande il vanto;
Ma un bel volto pietoso è un altro incanto.

Torna in quell' onda chiara
Solo una volta ancora,
Torna a mirarti, o cara;
Ma in atto di pietà.

Mille nel volto allora
Nuove bellezze avrai:
Più que' vezzosi rai
Sdegno non turberà.

§ 733. La *Cantata*, ainsi composée de récitatifs et d'ariettes, ne dure pas ordinairement plus d'une heure, y compris la musique. Mais si la nature du sujet exige plus de tems, on pourra la diviser alors en deux parties. Quelle que soit cependant son étendue, elle ne doit jamais excéder la durée de deux heures.

§ 734. Si l'on consulte les cantates de l'abbé Métastase, l'on verra qu'elles sont terminées par une autre petite pièce composée d'un petit récitatif et d'un air appelé *licenza*, dans lequel parle le poëte même. Si le sujet de la cantate est sacré, le chœur chante quelques vers sur un récitatif ou sur un air : par ces vers, on applaudit à ce qu'on a déjà chanté; ou l'on termine la pièce par quelque réflexion morale et sententieuse, toujours analogue au sujet, comme on peut le voir dans les poésies dramatiques et sacrées des deux poëtes cités.

§ 735. Les *Cantates* sont réellement des drames en petit: et elles suivent les mêmes règles et les mêmes observations puisées dans les ouvrages des grands maîtres de l'art, au sujet des drames parfaits, partagés en actes et en scènes, soit tragiques, soit comiques, ou tragi-comiques. Quoique les règles qui appartiennent au mécanisme intérieur et extérieur des drames en général ne soient pas du ressort de mon Ouvrage, je trouve néanmoins un certain artifice particulier dans les drames destinés à la musique, et dans tous les vers lyriques; ce qui oblige le poëte à se tenir à certaines règles qui sont l'objet de mon *Traité sur les Principes de la Versification.* Un drame destiné au chant exige des circonspections particulières, et un

art très-fin et très-difficile pour pouvoir concilier en même tems la dignité, les convenances et les propriétés essentielles de la pièce, avec cet assujétissement presque servile à certaines conditions que le musicien propose, afin que le drame puisse s'associer à sa musique.

C'est de ces conditions que je vais m'occuper dans l'article suivant, qui est le dernier de ce chapitre sur les compositions poétiques.

Nous sommes déjà arrivés au moment précis dans lequel il faut faire une application très-utile de tout ce que nous avons dit sur le véritable esprit de la versification italienne et de la française, pour l'appliquer exactement à la musique.

CHAPITRE II.

DES DRAMES POUR LA MUSIQUE.

§ 736. Les drames que souvent on est obligé de faire pour la musique, étant assujétis à la rigueur des mêmes lois et des mêmes règles établies pour ces poëmes en général, exigent encore d'autres égards qui sont nécessaires pour que les phrases et les paroles qui les composent puissent s'associer facilement avec le chant. Le poëte lyrique a donc besoin d'un art de plus, et cet art est difficile. Corneille, Racine et Voltaire ont pu exceller dans l'art dramatique, et composer des tragédies qui honorent le Théâtre-Français : et ils pouvaient en même tems être de mauvais compositeurs d'opéras. Plusieurs, entre les poëtes italiens, donnent souvent de beaux vers pour le chant; mais ils sont en même tems de mauvais auteurs dramatiques. Il était réservé à un grand génie de cette nation de pouvoir réunir dans ses drames, la dignité et la perfection qui les caractérisent, avec ce choix heureux de mots, de phrases et d'expressions qui, par leur flexibilité, s'accordent parfaitement avec la musique; ou, si j'ose le dire, sont de la musique eux-mêmes.

En exposant, dans la première et dans la seconde partie de cet Ouvrage, les vrais principes de la versification, et en établissant ces principes sur la base de l'harmonie musicale, j'ai eu soin de faire remarquer à chaque pas les devoirs des poëtes lyriques. Les règles et les observations que j'ai eu occasion de donner soit directement, soit indirectement à ce sujet, seraient suffisantes pour éclairer les poëtes dans le genre de compositions qu'ils doivent des-

tiner à la musique. Mais j'ai voulu, même au risque de paraître prolixe, et de répéter les mêmes choses, réunir dans ce second chapitre tout ce qui peut avoir un rapport immédiat avec cette matière intéressante, afin qu'on puisse voir en un coup-d'œil et dans un plan uni, les principales règles qui doivent guider le poëte engagé à composer des vers commodes pour le musicien, et propres à être associés à la musique.

§ 737. On dit communément que dans chaque genre de poésie, tous les vers, tous les mots, toutes les phrases et les expressions, la prose même, sont bons pour la musique, lorsqu'ils tombent dans la main d'un musicien habile. On vante la musique d'église composée sur des psaumes, et l'on exagère sa beauté. Donnez-moi de l'art et du génie, disait un musicien, et j'aurai par là toutes les ressources pour mettre en musique, et mot à mot, les gazettes et toutes les proses. M. Chabanon, homme de beaucoup d'esprit, à ce que l'on dit, bon musicien, compositeur, et qui cultivait la poésie avec quelque succès, a fait imprimer que la prose convenait à la musique beaucoup mieux que les vers. Une pareille assertion m'étonne : elle prouve que la mélodie pure et naturelle n'avait aucun pouvoir sur son ame, et qu'il n'avait aucun sentiment de la musique régulière.

Le système entier de mon Ouvrage sur tout ce qui appartient aux vers qu'on doit associer à la musique, est fondé sur le principe, qu'on ne peut pas obtenir un beau chant dans la musique, sans préparer d'avance un beau chant dans les vers. Ce principe est un axiome qu'on devrait établir sans qu'on ait besoin de le prouver, quoiqu'il soit facile de le démontrer par plusieurs raisons, ou par la simple inspection du bon sens. Celui qui en exige les preuves, est incapable de les entendre : et celui qui est capable

pable de les entendre, n'en exige pas de preuves. J'écris pour ce dernier. Ce serait en effet une folie que de s'engager à réfuter la sotte opinion de quelques prétendus savans qui, égarés dans la maxime de M. Chabanon, osent soutenir qu'on peut admettre un chant qui ne soit pas assujéti à la prosodie de la langue; et qu'il est permis, dans le chant français, de prononcer *amàbile* et *amabìle*, *cànto* et *cantò*, tàble et tableaù, aìme et aimé, troubadoùr, et troùbadour.

Je sais qu'on a fait souvent de la musique sur la prose: et j'accorde qu'on peut en composer, si l'on fait distinction entre deux espèces de musique, celle de l'église et celle des théâtres; entre celle qui résulte des vers musicaux, et celle dont le chant n'a d'autre rhythme que celui du discours, c'est-à-dire un rhythme morcelé ou imparfait, traîné servilement sur le modèle d'un langage prosaïque; entre une musique symétrique, arrondie, coulante, simple et naturelle, et une musique forcée, irrégulière et insipide, qui souvent n'a d'autre mérite que la difficulté vaincue; en un mot, entre la musique en prose et la musique en vers, entre la bonne et la mauvaise musique. — Si la prose était suffisante pour la bonne musique, pourquoi donc les musiciens de tous les tems ont-ils cherché de bons vers pour les élever au chant? et pourquoi ne se contentent-ils pas de la bonne prose?

§ 737 *bis*. S'il est vrai que le langage de la musique n'est qu'une versification chantée, et que c'est sur son modèle que la poésie a formé tous les rhythmes, toutes les mesures des vers (§ 137, 138, tom. 1); il doit être vrai aussi, que les vers de la musique ne peuvent s'accorder qu'avec les vers de la langue qui symétrisent avec elle; et que l'harmonie de la musique fait, avec les paroles en prose, un contraste aussi frappant, que ces mêmes paroles en prose en font

avec les paroles en vers. Le langage de la musique est en vers : il est donc de toute nécessité que la parole qui doit s'accorder avec la musique, soit en vers qui en imitent absolument les phrases, le rhythme et la mesure (1). (*Voy.* la note au § 746.)

Si l'on fait attention à la conduite du musicien qui se propose de mettre des notes sur les paroles en prose, l'on verra qu'il s'efforce de donner, autant qu'il peut, à ces mots une forme de vers qui réponde à ceux de sa musique : tantôt il profite du hasard qui lui donne une suite de mots qui forment un petit vers égal à peu près à la mesure du chant ; tantôt il ajoute ou il retranche les mots, ou il en change la place pour les accommoder à son dessein ; tantôt il précipite les syllabes pour en abréger la durée, ou il les alonge et les multiplie pour remplir l'étendue de son chant ; tantôt il fait peser deux accens sur le même mot ; tantôt il l'en prive tout à fait ; et quelquefois, au besoin, il le fait passer d'une syllabe à l'autre : et souvent, par ces altérations de la langue, la construction, la prosodie, le sens des phrases, tout, en un mot, est sacrifié impitoyablement. Enfin, quelle que soit l'habileté du compositeur, on découvre

---

(1) Il est utile de donner ici un extrait de toutes les idées que M. Choron a exposées dans son excellent ouvrage intitulé : *Principes de composition des Ecoles d'Italie*, en expliquant la nature du langage de la musique.

La musique, dit-il, en ce qui concerne la composition, est un langage qui a pour élémens les sons de la voix chantante ; au lieu que les langues ordinaires ont pour élémens les sons de la voix parlante. Elle offre à l'esprit des idées plus ou moins étendues, plus ou moins simples, des phrases et des périodes composant le discours musical. Elle a à elle-même une méthode qu'on peut appeler *Rhétorique musicale*, par laquelle, en imitant les effets naturels, en faisant la peinture des sentimens par les différentes modifications dont le son est susceptible, et en variant ces phrases par des sons tantôt aigres, tantôt doux, tantôt sourds, tantôt éclatans, tantôt secs, tantôt moelleux, tantôt déliés, tantôt détachés, elle flatte les sens, fixe l'imagination, parle à l'esprit de ceux qui prêtent l'oreille à son langage. Chaque son perceptible dans la musique est une syllabe : les syllabes font le rhythme d'où résulte la phrase, la période et le discours.

son extrême embarras, en voulant associer des choses entre lesquelles la nature a mis tant d'incohérence : une oreille bien organisée sent je ne sais quoi de violent, ou de gêné : et, quelle que soit la mélodie qui s'efforce à couvrir les défauts de vraisemblance, l'esprit les démêle, les rejette, et en témoigne son mécontentement.

§ 738. Puisque la musique ne consiste que dans la distribution de plusieurs phrases d'une mesure uniforme et constante, dont chacune est composée d'un nombre déterminé de notes qui passent harmoniquement d'un tems fort à un tems faible, il sera toujours de toute nécessité que les paroles d'une langue quelconque qui doivent s'accorder à la musique, aient la même distribution de mesure, le même nombre de syllabes ou notes, et la même quantité de tons forts et faibles. Telle était en effet chez les Grecs la combinaison des mots dans la versification. Le rhythme et la cadence dans les vers étaient les mêmes que ceux de la musique. Or cette distribution harmonique ne peut pas se trouver dans la prose privée de cette symétrie d'accens et de mesure qui constitue essentiellement le chant dans les vers. Ainsi, vouloir prétendre que la prose peut s'élever à la bonne musique, c'est dire que la prose et les vers ne sont que la même chose.

§ 739. Cependant, dira-t-on, on admire partout de très-beaux morceaux de musique d'église sur les psaumes, qui ne sont que de la prose. Je réponds qu'on y admire en effet de la mélodie, mais toujours décousue, et sans l'avantage de cette symétrie musicale qui fait la perfection du chant. Les psaumes d'ailleurs semblent avoir dans leur marche un certain accord qui paraît être différent de la prose : leurs phrases courtes et presque régulières, se prêtent en quelque manière au chant ; ou plutôt, il semble que le chant peut s'abaisser aux paroles des

psaumes, les suivre dans leurs périodes, et produire, en les imitant, une harmonie et une mélodie qui plaisent à l'oreille, et à l'esprit à qui l'oreille fait son rapport. De là on peut distinguer une espèce particulière de chant, appelé *chant d'église*, qui, comme je l'ai déjà dit, offre un caractère particulier, et qui est différent de celui du théâtre, de ce chant qui marche à la perfection par une route de délices et d'enchantemens propres aux nations civilisées, grâce à nos savans compositeurs modernes, tels que les *Mozart*, les *Grétry*, les *Cimarosa*, les *Paesiello*, les *Guglielmi*, les *Zingarelli*, les *Fioravanti*, etc.

§ 740. De ces exemples de la musique d'église, ou de toute autre musique sur les paroles en prose, on doit conclure seulement, que la prose peut se combiner quelquefois par hasard en petits vers, afin de pouvoir égaler la mesure du chant; que le musicien, par des changemens et des inversions, peut arranger adroitement, mais toujours avec peine, plusieurs mots qui s'accommodent à la versification de la musique. Mais j'ai droit de soutenir, 1°. que la prose, proprement dite, n'est pas susceptible de musique; 2°. que la musique, étant elle-même une versification, ne peut s'accorder qu'avec les vers; 3°. et que les vers sont d'autant plus susceptibles de chant, qu'ils sont du chant par eux-mêmes, et qu'ils en imitent les phrases, les cadences, les mesures, les accens.

§ 741. Pour confirmer cette vérité par des expériences, on n'a qu'à prendre, par exemple, la musique sur laquelle on chante au théâtre *Sei morelli, e quattro baj*, etc. ou *Non andrai farfallone amoroso*, etc. *Credi la mia ferita*, etc. *Che soave zeffiretto*, etc. *Pria che spunti in ciel l'aurora*, etc. Qu'on substitue aux vers de ces airs une prose composée de presque les mêmes mots et les mêmes idées; et l'on verra qu'il sera impossible de pouvoir les chanter sur

la musique citée. La musique donc ne peut, et ne doit avoir prise que sur des vers.

§ 742. Ce n'est pas cependant que tous les vers indistinctement soient propres à la musique : toute poésie ne comporte pas le chant ; et la versification qui paraît la plus lyrique, n'obéit pas toujours à la mélodie (1) : il y a des vers qui se prêtent plus ou moins à la musique, soit par l'étendue et la régularité de leur mesure, soit par la qualité des mots, des syllabes et des lettres dont ils sont composés. Les grands vers, par exemple, tels que les endécasyllabes, sont moins propres à la musique, que les petits : les paroles dont les syllabes sont composées de plusieurs consonnes ou de plusieurs voyelles sourdes et presque muettes, ne sont pas commodes pour le chant, comme je l'expliquerai plus au long ci-après. Ainsi, quant aux grands vers, l'on réussirait mal si l'on voulait mettre en musique *la Merope* de *Maffei ;* ou les tragédies d'*Alfieri* et de Racine.

§ 743. Il est vrai que chez les anciens Grecs toute poésie n'était faite que pour être chantée, ce qui s'entend non-seulement de la poésie lyrique, mais encore de la poésie épique, de l'élégiaque, etc : mais il faut toujours s'entendre, et savoir de quel genre de musique on parle. Qu'on lise à ce sujet une excellente Dissertation du célèbre *Muratori*, dans laquelle on examine la question si les tragédies et les comédies des anciens Grecs étaient chantées toutes entières, et avec une véritable musique, dans les actes et dans les chœurs. Quelques témoignages et conjectures rapportés par *Gravina* (Trag., pag. 75 et seg.), sem-

(1) Ce sont les mots de M. Burette, *Dialogue de Plutarque sur la Musique*, remarque XVII, cité par l'abbé d'Olivet, Prosodie française, page 105.

blent avoir prouvé que le chant s'appliquait à toutes les parties de la tragédie, mais avec proportion; c'est-à-dire, que celui des scènes était différent de celui des chœurs : le premier ne consistait que dans le nombre et l'harmonie ; et le second se distinguait par ce que les Grecs appelaient *melos :* de même que dans nos drames on remarque aujourd'hui la différence qui existe entre le chant du récitatif et celui des airs.

§ 744. Par les observations ci-dessus, on peut établir, d'une manière assurée, la différence qui existe entre les vers des drames qu'on doit déclamer en parlant, et ceux qu'on doit déclamer en chantant : et, en fixant notre attention sur ces derniers, on peut établir la différence entre les vers qui sont destinés plutôt pour un genre de chant que pour un autre; tels que les vers pour le récitatif, et pour les airs; et, entre les airs, ceux qui doivent peindre une passion forte ou délicate, une idée joyeuse ou pathétique, etc. Le drame en musique est sujet à une infinité d'égards qui font un supplément aux règles du genre dramatique, qui sont, l'unité d'action, de tems et de lieu, la vérité ou la vraisemblance de l'action ou de la fable qu'on veut représenter, l'imitation parfaite des mœurs humaines ou divines, l'emploi des sentences et de la diction naturelles et propres à des personnages réels ou feints, et bien d'autres règles poétiques et oratoires abondamment données et expliquées par les grands maîtres de l'art. Ces règles n'appartiennent pas à mon Traité de Versification.

§ 745. Quant aux égards et à la circonspection nécessaires pour la composition des drames qui sont destinés au chant, il faut avouer qu'ils exigent un talent particulier de la part du poëte, et qu'ils ne sont pas à la portée d'un versificateur commun, sans génie, sans connaissance du

rapport intime entre la versification et la musique. Le poëte qui veut s'appliquer avec succès à ce genre de composition, y doit être appelé d'abord par un goût naturel pour le chant, et par un génie qui lui fasse distinguer entre plusieurs idées, ou bonnes, ou indifférentes, ou mauvaises, celles qui offrent des beautés qui doivent plaire à tout le monde. Il doit s'y perfectionner par une expérience suivie, en fréquentant les théâtres, en observant et en méditant. C'est par là qu'on acquiert ce qu'on entend à Naples par ces mots : *furberia teatrale*. Il est à desirer, en un mot, que le poëte lyrique soit aussi musicien par goût, et par des connaissances en cette partie.

§ 746. Chez les anciens Grecs tous les poëtes étaient nécessairement instruits dans l'art de la musique (1); par là

---

(1) « Les anciens musiciens ou compositeurs de musique, dit J.-J. » Rousseau, dans son Dictionnaire, étaient des poëtes, des philosophes et » des orateurs du premier ordre. Tels étaient *Orphée*, *Terpandre*, *Stesichore*, etc. Aussi Boëce ne veut-il pas honorer du nom de musicien » celui qui pratique seulement la musique par le simple ministère des » doigts et de la voix; mais celui qui possède cette science par les » raisonnemens et les spéculations. Et il semble de plus, que pour s'élever » aux grandes expressions de la musique oratoire et imitative, il faudrait » avoir fait une étude particulière des passions humaines, et du langage » de la nature. »

La poésie et la musique étaient deux sœurs qui marchaient ensemble. La première (pour me servir des expressions de l'auteur des Voyages d'Anacharsis) était inséparable de la seconde : elle en empruntait les charmes, ou plutôt elle lui prêtait les siens; car toute son ambition était d'embellir sa compagne. Il fallait donc, par cette raison, que le poëte fût musicien, et le musicien, poëte.

« Chez les Grecs, dit un auteur moderne, en parlant de la musique, » le poëte était musicien : il préludait, il s'animait au son de ce prélude; » il se donnait à lui-même la mesure, le mouvement, la période musicale. Les vers naissaient avec le chant; et de là l'unité du rhythme, de » caractère et d'expression entre la musique et le vers...... Ce fut ainsi » qu'une poésie chantée fut naturellement soumise au nombre et à la » cadence, et que chaque poëte lyrique inventa non-seulement le vers qui » lui convenait, mais aussi la strophe analogue au chant qu'il s'était fait » lui-même, et sur lequel il composait. »

ils étaient à même de mieux connaître la liaison intime entre la musique et la poésie : ils comparaient le rhythme et la cadence de l'une, avec le rhythme et la cadence de l'autre ; et ils en découvraient avec évidence les qualités essentielles, parfaitement communes à toutes les deux. La poésie, seulement prononcée, faisait sentir précisément le même rhythme et les mêmes cadences, que lorsqu'on la chantait après l'avoir mise en musique : celle-ci ne faisait donc qu'ajouter à celle-là des sons convenables ; et l'une et l'autre concouraient également à l'unité de l'expression. Et comme le poëte devait connaître, et connaissait, en effet, quelle était la force de cette expression, surtout dans un poëme dont il était l'auteur, personne n'était plus capable que lui d'y joindre les sons les plus propres et les plus énergiques. (*Voyez M. Burette*, cité par l'abbé d'Olivet, *Prosod. franç.*, pag. 104.)

§ 747. Ce même avantage est exactement applicable à la musique et à la poésie de nos jours (1). Il faut y en ajouter un autre qui, par l'union de ces deux arts dans une même personne, résulte en faveur de la musique. C'est que le poëte-musicien qui connaît toutes les difficultés qui environnent la bonne musique, lorsqu'il s'agit de l'appliquer à la parole, s'efforce de composer des vers dont

---

(1) « L'œuvre lyrique se fait à deux (dit le célèbre Geoffroi dans le » Journal de l'Emp. du 24 décemb. 1811) : le poëte fournit les mots, le » musicien les sons ; personne n'est chargé de fournir les idées.

» Quoiqu'on dise dans Richard-Cœur-de-Lion :

« *Quand les bœufs vont deux à deux,*
» *Le labourage en vaut mieux,* »

» il n'est pas bien sûr que le labourage en vaille mieux quand le poëte » et le musicien vont deux à deux. Il vaudrait infiniment mieux qu'il n'y eût » qu'un bœuf, tout à la fois poëte et musicien. Il en était ainsi dans l'en- » fance de ces deux arts, etc. »

non seulement la mesure, la cadence, les accens, mais aussi les mots, les syllabes, les lettres, puissent s'associer au chant sans peine, et avec grace : il s'étudie à donner aux vers une disposition favorable pour se marier à la musique : *Questa disposizione*, dit *Ludovico Zoccolo consiste nella scelta di voci spedite, è delicate, nella vaghezza de' contrapposti, nella grazia di certi scherzi, passaggi e rotture, fughe, ed altri siffatti lumi dell' orazione.*

§ 748. Par ces ménagemens, le poëte qu'on doit considérer comme un support nécessaire de la musique, en suivant toujours avec soin les traces de la musique même, en pourvoyant à ses besoins, en s'abaissant, pour ainsi dire, jusqu'à elle, et en imitant mot à mot ses notes et ses cadences, ensorte qu'il semble qu'il ait lui-même écrit en chantant, présente enfin au musicien sa composition poétique, avec un présage presque sûr que ce dernier y saura appliquer un chant analogue et agréable. Ce n'est que sur les beaux vers que le compositeur donne ordinairement de la bonne musique : ils l'encouragent, ils élèvent son esprit, ils réveillent son génie, ils échauffent son imagination, et souvent ils l'excitent à se surpasser lui-même. En effet, le musicien ainsi secondé par les soins et par le talent du poëte, et entièrement dégagé de tous les obstacles qui peuvent gêner ou paralyser les effets de son art, s'abandonne sans distraction à son génie qui l'inspire, et à son art qui le guide ; il s'élance librement dans le vaste espace des beautés possibles, d'où il recueille en notes les charmes de l'harmonie et de la mélodie qui sont de son ressort. Les mauvais vers ne donneront que par hasard de la bonne musique.

§ 749. Le devoir des poëtes est de donner de beaux vers ; et le besoin des musiciens est d'en obtenir. Mais en bornant mes réflexions au seul objet de la poésie et du

poëte lyrique, et en suivant la conduite servile de ce dernier, et le dévouement entier de ses vers aux desirs impérieux du musicien qui réclame tout ce qui est commode pour le succès de son art; je vais relever un abus par lequel le poëte sacrifie les convenances dramatiques, et le bon sens même, aux égards énoncés dans les deux §§ précédens. Ce défaut est imputé principalement aux Italiens; et les Français, pour en éviter l'inconvénient, donnent dans l'excès contraire; en sorte que les poëtes lyriques de ces deux nations voisines sont, à mon avis, presqu'également condamnables: les premiers, pour vouloir sacrifier le poëme à la musique; et les autres, pour vouloir sacrifier la musique au poëme. Je ne prononce là-dessus que mon opinion, et je la soumets au jugement impartial des savans. Je prétends démontrer que les excès des uns et des autres peuvent être raisonnablement modérés par une conduite qui se tienne dans un juste milieu.

§ 750. Les drames qu'on compose dans le genre lyrique, n'ont d'autre objet que celui de plaire (c'est ainsi que les Italiens peuvent raisonner pour justifier leurs abus mentionnés). On peut donc subordonner au plaisir de la lyre la composition dramatique : elle doit renoncer à plusieurs de ses qualités, pour se ployer à la musique, et la mettre en état de déployer toutes ses ressources: » La musique a dit à la poésie, puisque nous » allons nous montrer ensemble, faites-vous petite, » pour que je paraisse grande; soyez faible, pour que » je sois puissante; dépouillez une partie de vos ornemens pour faire briller tous les miens (1). »

(1) Toutes ces paroles avec des guillemets sont de M. *de la Harpe*, dans son ouvrage de la Littérature française.

Qu'on ne donne pas d'autres règles pour la poésie théâtrale, que celles qui contribuent au plaisir et aux applaudissemens du peuple; que la philosophie soumette à ces règles l'austérité de ses lois. C'est bien la vérité que M. *Bordellon* met dans son jour, en disant, dans un de ses dialogues: *che in tutte le altre cose i filosofi insegnano al popolo, ma nelle cose del teatro il popolo è quello che insegna a' filosofi.* C'est en effet sur les observations de ce qui pouvait plaire universellement, qu'Aristote établit ses règles pour les drames.

Le poëte qui compose un opéra n'est qu'un esclave de la musique: il doit lui sacrifier toute la vigueur de son poëme. Son premier devoir est d'indiquer et de préparer au musicien les situations les plus favorables à la mélodie : c'est ainsi que le grand Racine pensait; et c'est ce qui lui donnait un certain éloignement de ces sortes de compositions serviles.

Circa i drammi (dit *Apostol Zeno*, ce célèbre compositeur de drames, dans une lettre à *Muratori*), *per dir sinceramente il mio sentimento, tuttochè ne abbia molti composti, sono il primo a darne il voto della condanna. Il lungo esercizio mi à fatto conoscere che dove non si dà in molti abusi, perdesi il primo fine di tali componimenti, ch'è il diletto. Più che si vuole star sulle regole, più si dispiace : e se il libretto à qualche lodatore, la scena à poco concorso.*

Les mêmes réflexions sont secondées par tout ce que *Maffei* dit dans la préface de son *Teatro italiano :* ce qui est répété par *Beccelli*, dans la préface de la *Ninfa fida*, drame pour la musique, composé par le même *Maffei :* D'après la manière actuellement pratiquée par égard à la musique de nos théâtres, les drames, dit-il, ne sont rien autre chose, *che un arte storpiata in grazia d' un altra*, e

dove il superiore serve all' inferiore, e dove il poeta quel luogo ci tenga che tiene il violinista ove suoni per ballo.

§ 751. De toutes ces réflexions de la part des Italiens, on peut conclure, avec le savant Sicilien *Giovan-Battista Bisso* (dans la seconde partie de son *Introduzione alla Volgar poesia*), que *il Melodramma non è che una imperfetta imitazione de' migliori, ed in conseguenza una imperfetta tragedia che non può vivere con applauso fuor delle note e del canto.*

Cette opinion de *Bisso* est analogue à celles que soutiennent ouvertement *Crescimbeni* (*Istor.* L. 1, pag. 71, et *Comment.* L. 1, cap. 12), et *Gravina*, dans son Traité *della Tragedia. Muratori*, *Perfet. poes.*, tom. 2, *lib.* 3, *cap.* 5 et 6; *Benedetto Marcello,* dans son *Teatro alla moda,* où il fait la satyre très-ingénieuse du Théâtre lyrique italien; *Metastasio*, *Calsabigi*, *Arteaga*, *Manfredini*, *Algarotti*, *Planelli;* en un mot, les Italiens les plus savans qui ont crié contre la musique italienne.

Il résulte de l'aveu de tous ces auteurs, que la composition des drames lyriques déshonore la bonne poésie, et qu'ils ne sont qu'un monstre dont l'aspect seul révolte tous les gens de goût et de bon sens. Voltaire a dit, avec raison, que *la musique chez les Italiens a tué la tragédie* (1).

§ 752. Comment, en effet, serait-il possible à un poëte de respecter à point nommé toutes les règles qui caractérisent un poëme dramatique parfait, lui qui, malgré les dispositions les plus favorables, se trouve partout en-

(1) Je trouve les expressions suivantes, dans un livre qui parle des drames lyriques des Italiens : « La musique est tout chez eux, et la pièce n'est rien. Les musiciens et les *impresarii* disposent en entier de leurs poëtes.... Il faut que le pauvre poëte arrange les goûts divers des *virtuosi*, comme il le peut, avec la situation dramatique. »

chaîné, non-seulement par les égards nécessaires à l'harmonie et à la mélodie de la musique, mais aussi par les ordres souvent indiscrets d'un *Impresario* qui, en lui témoignant d'abord le peu de cas qu'il fait et du poëte et du poëme, lui prescrit d'avance la division des actes, la durée du tems pour chaque acte, le nombre des acteurs qu'il doit employer, l'ordre des changemens de scène, et celui des airs, des duo, des trio, des chœurs, etc., tout, jusqu'au choix du sujet, qui puisse admettre telle ou telle autre espèce d'habillement, selon que sa garde-robe en est plus ou moins fournie? Comment le poëte pourrait-il seconder les impulsions de son génie, et s'abandonner à un certain choix d'idées et de combinaisons que le bon sens pourrait lui dicter, si sa tâche principale est d'obéir au maître de musique, et de proportionner, d'accord avec lui, les récitatifs et les airs, au goût, aux qualités, et à l'habileté des acteurs, et préoisément aux caprices d'une *Virtuose* ou de la *prima Donna*, avec tous les ménagemens possibles, pour ne point exciter la jalousie et le courroux de la seconde *Donna* (1). Enfin, comment pour-

(1) Il serait fort curieux de lire à ce propos un *opéra buffa* composé par *Calsabigi*, dont le titre est l'*Opera seria* : il y développe avec beaucoup d'esprit toutes les intrigues des entrepreneurs et des chanteurs, et tous les ménagemens du poëte pour contenter tout ce monde-là aux dépens du bon sens. On voit là que le poëte est traité à peu près comme un danseur de corde à qui on lie les pieds, afin de rendre son métier plus difficile et ses tours de force plus éclatans. C'est avec une infinité de conditions les plus absurdes, que l'Entrepreneur consent à faire mettre en musique les paroles d'un malheureux poëte. Et après cela il lui dit : « Songez que votre partage n'est que la gloire. Je » suis obligé de donner prodigieusement d'argent à mes chanteurs; il » n'en reste que peu pour le compositeur, et encore moins pour vous. »

Il m'est arrivé d'entendre jouer à Sienne, dans le carnaval de 1810, un *opera buffa*, dont le titre était, *la Prova d'un Opera seria*, avec la musique et la poésie du compositeur *Francesco Gnecco*, qui a imité dans ce sujet l'opéra de *Calsabigi*. L'on voit paraître sur la scène le poëte

rait-il répandre sur son drame les idées et les couleurs convenables, pendant qu'on lui recommande d'assaisonner ses airs par des comparaisons de *Farfalletta*, de *Navicella*, d'*Agnellino*, *di ruscelletto*, d'*Amorin vezzoso*, et d'autres puérilités semblables (1)?

Don Grilletto, qui exprime son embarras, et qui cependant semble s'obstiner à ne vouloir point seconder les prétentions des chanteurs : et il chante ce qui suit :

La signora prima Donna
Vuol nell' aria il pertichino :
Vuol quel altra un rondoncino
Ch' abbia un po' di singolar.
Dico a tutti : sì signore :
E poi fo quel che mi par.

Vuol il basso una sortita
Che non sia punto meschina.
Per la flebil cavatina
Il Tenor mi sta a seccar.
Gli ripeto, sì signore :
E poi fo quel che mi par.

Per il pezzo concertato
Del duetto, e del finale
Chi mi tira, chi mi assale,
Chi esibiscemi un sorbetto,
Chi il caffé, chi un regaletto
Dico a tutti, sì signore :
E poi fo quel che mi par.

Ah poeti meschinelli !
Se ascoltate i lor capricci,
Comporrete de' pasticci,
Vi farete corbellar.

(1) Le marquis de Chastelux dans son *Essai de l'alliance de la Poésie avec la Musique*, et l'abbé Metastase condamnent le luxe efféminé qui s'est introduit dans la musique théâtrale, au mépris de toutes les convenances, et aux dépens de l'intérêt de l'action et de l'expression, par lequel on veut varier et brillanter le chant, dans les opéras italiens avec des sentences et des comparaisons. Ce luxe, dit Marmontel, est très-vicieux; il fait violence à la nature, et répugne à la tragédie. Cependant Métastase même, tout en se plaignant de ces abus, a suivi la corruption de ce goût dans ses

§ 753. Passons maintenant à l'opinion contraire, c'est-à-dire à celle des Français, qui ne voudraient rien céder de la dignité et de la perfection du drame en faveur de la musique. Il faudrait lire à ce propos les déclamations énergiques de M. *Arnaud* contre les gens de lettres assez mal-adroits pour défendre le mauvais goût, et pour laisser mutiler la poésie par la musique ignorante. C'est une maxime chez les Français, qu'un vrai poëte (et dans ce titre sont comprises les qualités propres d'un philosophe et d'un littérateur) ne doit pas sacrifier le vrai et le vraisemblable des actions d'un drame à un certain plaisir raffiné de la musique, et qu'il doit préférer les muses aux syrènes; que, quel que soit le charme du chant qui chatouille et séduit l'oreille sans jamais rien dire au cœur, il sera toujours fade et passager, lorsque l'esprit en témoignera avec dédain son mécontentement; et qu'enfin lorsque le poëte est placé entre l'alternative de sacrifier la musique au drame, ou le drame à la musique, il ne doit pas balancer un moment pour se décider à respecter le drame, plutôt que de souffrir que des idées et des combinaisons monstrueuses et ridicules déshonorent (par un aveu général) le théâtre italien (1).

§ 754. Pour décider, avec un jugement exact, laquelle

---

airs : *Rondinella a cui rapita*, etc. *Vo' soleando un mar crudele*, etc. *L'Ape e la serpe stessa*, etc. *Fiumicel che s' ode appena mormorar fra l' erba, e i fiori*, etc.

(1) Marmontel a fait un ouvrage qui a pour titre, *Essai sur la révolution de la Musique*. Là il démontre, et conclut qu'il faut admettre sur le théâtre lyrique des Français le chant italien, le seul qui lui paraisse véritablement musical; et qu'il n'est pas convenable d'y bannir les airs de *Piccini*, de *Sacchini* et de *Trajetta*. Tandis que les Italiens, de leur côté, devraient, dit-il, quitter leurs plates rapsodies sans intérêt et sans bon sens dans le discours, pour adopter le système dramatique des Français, mieux raisonné et plus sévère.

de ces deux opinions opposées pourrait mériter la préférence, il faut examiner d'abord si réellement, en associant le drame au chant, l'un ne peut briller qu'aux dépens de l'autre; ou si tous les deux peuvent garder en même tems et en entier, les qualités qui les caractérisent: car si l'on pouvait démontrer au moins la possibilité de réunir ces deux arts, sans que l'un dégradât les propriétés essentielles de l'autre, alors la question principale deviendrait presqu'inutile.

§ 755. Cette discussion nous offre un moyen sûr de savoir distinguer sur-le-champ les bons poëtes qui sont en si petit nombre, des mauvais dont le nombre est si grand; parce qu'elle nous oblige à voir si, parmi le grand nombre des mauvais mélodrames, on en trouve au moins un ou deux, qui soient exactement conformes aux règles de la musique et de la poésie. Si on les rencontrait, cette heureuse découverte mettrait en évidence la possibilité de réussir avec beaucoup de succès dans ce genre de composition qui est très-difficile, comme nous l'avons remarqué; et ils nous feraient connaître un, ou deux véritables poëtes dans la foule innombrable des poëtes sans vocation.

§ 756. Or il n'est personne parmi les savans, même les plus sévères et les plus exigeans, qui ne soit d'accord avec l'opinion générale sur l'excellence des compositions dramatiques de l'abbé Pierre Métastase: il n'y a personne qui n'admire en lui le double talent d'avoir perfectionné le drame en lui-même, et les drames pour le chant.

Qu'on examine et qu'on admire dans ses poésies dramatiques l'ordre, la texture, les caractères, les situations, le ménagement des passions, et toutes les autres beautés qui s'y présentent. Ses compositions ornées par le chant sont des véritables poésies musicales propres à servir

la

aux élans de la musique sans qu'elles paraissent telles, et sans qu'elles laissent soupçonner l'abus de cette tolérance, établie en système en grâce de l'harmonie et de la mélodie. Mais, sans qu'elles soient associées à cet ornement enchanteur, elles sont toujours de vraies et d'excellentes tragédies qu'on peut comparer sans doute aux plus célèbres de toutes les autres nations. On y remarque et l'on y admire en effet l'unité, les mœurs, l'intérêt, le langage poétique le plus sublime, le spectacle, les accidens merveilleux, le jeu singulier des passions, la variété du style dans les différentes passions, etc.

Pénétré de la maxime que

Non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunto,

quelle douceur n'a-t-il pas répandue dans tous ses vers pour s'emparer, par les charmes de cette douceur, du cœur et de l'esprit des spectateurs? Il sait s'attendrir, s'indigner, s'effrayer avec eux.

Dans la foule des mauvais drames lyriques, contre lesquels murmurent le bon sens et les bonnes mœurs, il se trouve sans doute un petit nombre de ces pièces qui contentent en même tems et l'oreille et l'esprit : c'est parce qu'elles sont l'ouvrage de poëtes et de musiciens habiles. Il est donc possible (et c'est même un fait) d'associer avantageusement les deux arts en question, sans que l'un brille aux dépens de l'autre. Cette heureuse association dépend absolument des dispositions heureuses du poëte qui s'en occupe.

§ 757. Nous avons remarqué, je le répète encore, la difficulté de cette entreprise. Il est moins pénible (pour me servir de l'expression d'un savant moderne) de composer un drame parfait qu'un mauvais mélodrame; et cependant, malgré que, pour en assurer le succès, on devrait y employer les poëtes les plus distingués, on ne voit choisir

ordinairement, pour ce genre de poésie, que de malheureux rimailleurs que les intrigues font surnager aux dépens du mérite modeste et timide. C'est que l'avarice des *Impresarii* confie souvent l'ouvrage le plus délicat et le plus important à la plume d'un premier venu, qui s'en charge à peu de frais; et que lesdits *Impresarii* n'osent pas aborder les poëtes distingués, dans la crainte que le mérite ne réclame contre leur bourse, une récompense proportionnée: c'est qu'il leur est indifférent que le drame soit bon ou mauvais, pourvu qu'ils en obtiennent des mots qui se prêtent à la musique: c'est enfin (pour passer d'autres motifs sous silence), que la décision sur le mérite d'un drame est abandonnée en général au jugement incompétent du parterre, qui, uniquement attentif à ce qui flatte son oreille, siffle impitoyablement tout ce qui trompe l'attente de ce plaisir, et qui n'a pas encore sifflé le compositeur d'un mauvais poëme. Cette intolérance, d'un côté, et cette lâche indulgence de l'autre, sont deux causes principales qui ont pu accélérer les progrès de la musique, et ont fait négliger les règles de l'art dramatique en Italie.

§ 758. Supposons maintenant, pour un instant, que le compositeur de drames pour le chant soit placé *dans l'alternative de sacrifier, en tout, ou en partie, le drame à la musique, ou la musique au drame;* il reste à décider sur la question proposée au § 754, c'est-à-dire sur le parti que le poëte devrait prendre: faudrait-il *abaisser et affaiblir la poésie pour faire paraître grande et puissante la musique?* faudrait-il *assujétir le poëme au plaisir et aux applaudissemens du peuple,* ce qui est l'objet principal du mélodrame? faudrait-il enfin que le drame ne soit qu'*un' arte storpiata in grazia d' un' altra, e che il superiore serva all' inferiore?* (§ 751). Chaque nation et chaque savant en particulier, peut prononcer là-dessus selon son goût,

Mais, quoique le parti le plus sûr soit de décider pour la négative, et de s'en tenir avec constance à tout ce que les Français ont avancé sagement, en se déclarant contre les abus de la poésie et de la musique italienne, j'ose néanmoins soumettre ici mon opinion, qui penche plutôt en faveur de quelques légers sacrifices, qui sont devenus, ou qui ont été toujours un mal nécessaire.

§ 759. En osant émettre ainsi mon opinion, je déclare qu'elle doit être interprétée avec certaines restrictions, qui n'autorisent pas sur les théâtres italiens le triomphe d'un goût barbare, de ces sentences et de ces comparaisons ouvertement contraires aux situations dramatiques, de ces monstruosités qui sautent aux yeux les plus vulgaires; enfin, de ces expressions impudentes qui blessent les mœurs et le bon sens.

On ne peut pas être spectateur indifférent et sans frémir, dans les théâtres des opéra bouffons, où l'on donne le nom de drames à certaines pièces informes et mal cousues; et où, sous le seul prétexte de ce mot *bouffon*, on se permet souvent de lâches plaisanteries, des équivoques dangereuses et grossières, des images lubriques, qui provoquent le triomphe du vice et font rougir la vertu.

La permission de corrompre les mœurs, serait-elle donc une de ces prétendues licences poétiques, et de ces sacrifices réputés nécessaires pour associer agréablement le drame à la musique? Le sacrifice de la beauté intérieure, et de l'objet principal du drame qui est celui de corriger le vice et non pas de l'afficher en public, entre-t-il donc dans le calcul de toutes les choses qu'on peut y tolérer pour rehausser la beauté de la musique (1)?

(1) Il est à desirer qu'on lise et qu'on mette en pratique ce que Platon (liv. 7 des Lois) dit à ce propos. « Mettons au nombre des lois... celle

§ 760. L'opéra *buffa* destiné à amuser le peuple qui, après l'exercice de ses devoirs et une longue suite d'occupations domestiques et sociales, exige un certain délassement dans les théâtres, n'a d'autre but que d'imiter et de mettre en action le ridicule des hommes, et l'exposer à la risée du public. C'est ainsi qu'en mêlant l'utile à l'agréable, et que, tout en riant, il corrige les mœurs. Mais pour imiter le ridicule des autres, il ne faut pas que le poëte avilisse la dignité de la poésie, ni qu'il commence par se rendre impertinent et ridicule lui-même. Chercher la source du ridicule dans les sujets qui blessent, même légérement, la délicatesse des mœurs, c'est insulter au caractère des gens honnêtes. L'ignorance où l'on est d'un nombre infini de vrais sujets comiques répandus dans les ouvrages des poëtes anciens et des modernes, et l'incapacité de pouvoir en produire d'autres de la source inépuisable des mœurs du siècle où nous vivons, obligent les rimailleurs bornés à chercher des petits traits saillans dans les dictons d'une populace débauchée, ou dans le répertoire de leur propre cœur indignement corrompu.

§ 761. Il est à desirer que cette conduite immodérée indigne des nations civilisées, et qui malheureusement n'est pas rare en Italie, soit bannie de nos théâtres; et que, pour l'honneur de la belle littérature, les vrais poëtes, pourvus à la fois des qualités du cœur et de celles de l'esprit, se montrent désormais pour faire voir, par leur exemple, que l'on peut composer de beaux drames pour une musique analogue au goût du siècle, sans être

---

» qui astreint le poëte à ne point s'écarter dans ses vers de ce qu'on tient » dans l'Etat, de légitime, juste, beau et honnête; et qui défend de montrer » ses ouvrages à aucun particulier, qu'auparavant ils n'aient été approuvés » des gardiens des lois, et des censeurs établis pour les examiner. »

obligé d'altérer les règles du bon goût, ni la pureté des mœurs.

§ 762. De ces notions générales déjà données, je passe maintenant à l'exposition de quelques règles particulières que je crois utiles, et même nécessaires, pour les drames destinés à la musique : elles ne sont que le résultat et l'application de tous les principes, de toutes les règles et observations préparés dans tout ce que nous avons écrit jusqu'à présent.

Les drames, divisés ordinairement en deux ou trois actes, et les actes partagés en plusieurs scènes, ne sont qu'un composé de récitatifs et d'airs.

RÈGLES SUR LES RÉCITATIFS ET LES AIRS.

RÈGLE PREMIÈRE.

§ 763. *Pour composer des récitatifs et des airs, il faut d'abord savoir distinguer et choisir la matière et la circonstance qui, sous le rapport musical, conviennent aux uns plutôt qu'aux autres.*

Pour peu qu'on ait du goût pour la versification et pour la musique en général, on sera à même de connaître, sans effort de raisonnemens, qu'il y a des matières qui sont plus propres au récitatif qu'à l'air, et que très-souvent ce qui convient à l'un ne convient pas à l'autre. C'est pourquoi le poëte, toujours attentif à ce qui peut être plus ou moins commode au musicien, plus ou moins favorable au chant, a soin de destiner au récitatif tout ce qu'il croit n'être pas propre à briller dans les airs.

Le poëte habile se propose d'abord de donner au musi-

cien trois sortes de compositions, dont les dialogues ou les monologues sont susceptibles : le *récitatif simple*, le *récitatif obligé*, et l'*air*.

§ 764. Le récitatif *simple* s'emploie à tout ce que la scène a de tranquille ou de rapide : il s'applique au récit et à la narration dialoguée ; c'est pourquoi on l'appelle en général, *récitatif*. Le poëte qui écrit pour le musicien doit regarder la partie du récitatif comme celle qui exige le style le plus concis, le plus léger, le plus rapide, qui s'accommode à une espèce de chant le plus approchant de l'accent naturel de la parole, et qui imite les inflexions de la voix du déclamateur.

Il faut que l'oreille, impatiente d'arriver au chant des airs, ne se plaigne jamais qu'on l'arrête au passage ; il faut deviner ses plaisirs et ses intentions : elle desire passer, par les récitatifs, à ces endroits délicieux où elle et l'ame se promettent de s'arrêter et de jouir.

Le récitatif ne doit servir qu'à lier la contexture du drame, à séparer et à faire valoir les airs. Quelqu'élégant, quelqu'énergique et savant qu'il puisse être, il ne doit durer qu'autant qu'il est nécessaire à son objet. C'est en ceci qu'on voit le tort de plusieurs poëtes italiens qui, par la longueur de leurs scènes, abusent du récitatif. Quelque beau qu'il soit, il ennuie, parce que ce n'est pas pour le récitatif qu'on va à l'opera. Les musiciens en effet, qui savent cela, retranchent ordinairement les récitatifs, même ceux des drames de l'abbé Métastase, quoique remplis de toutes les grâces imaginables, et quoique ce célèbre poëte ait eu soin de les abréger autant qu'il lui a été possible.

§ 765. Le récitatif *obligé*, employé, pour la première fois, par Alexandre *Scarlatti*, vers la fin du XVII[e] siècle,

ne diffère du *simple* qu'en ce qu'il a lieu dans les situations vives, qu'il exprime le choc des passions, les mouvemens interrompus de l'ame, l'égarement de la raison, les irrésolutions de la pensée, et tout ce qui se passe de tumultueux et d'entrecoupé sur la scène. Le poëte, en composant un récitatif qui doit être *obligé* dans la musique, lui donne un caractère plus marqué, et une expression plus énergique qu'à celui du récitatif *simple*.

On l'appelle *obligé*, parce qu'étant entremêlé de ritournelles et de traits de symphonie, il oblige, pour ainsi dire, le récitant et l'orchestre l'un envers l'autre, ensorte qu'ils doivent être attentifs et s'entendre mutuellement.

En général un bon poëte sait substituer aux récitatifs froids, longs et monotones, des dialogues vifs, brefs et coupés.

§ 766. Le récitatif est immédiatement suivi de l'air. Examinons la différence entre les récitatifs et les airs.

1°. Le récitatif, proprement dit, est fait non pour être chanté, mais pour être déclamé musicalement; il offre la partie la plus faible de la musique, qui est la musique parlée. L'air est fait pour recevoir toute la pompe de l'harmonie et de la mélodie musicale; il présente la partie la plus essentielle du chant.

2°. La poésie du récitatif n'est pas lyrique, c'est-à-dire, qu'elle est libre et remplie de vers inégaux, tantôt longs, tantôt courts (§ 729); elle reçoit un genre de chant particulier. La poésie de l'air est précisément lyrique, c'est-à-dire assujétie à un rhythme uniforme et symétriquement distribué, ce qui la rend très-propre au véritable chant.

3°. Le contenu des récitatifs est ce qui appartient au fond de l'histoire, ou de l'invention, ensorte que par

lui seulement et sans l'air, on peut comprendre ce qui est arrivé ou inventé dans le drame. Mais l'air ne fait que réfléchir sur l'exposition du récitatif, dont il n'est qu'une amplification, par quelque ressemblance, par quelqu'expression passionnée, par quelque situation marquante, ou par quelqu'idée gracieuse et anacréontique.

4°. Dans le récitatif il y a bien quelque chose de passionné, mais pas toujours au même point : les passions y changent, y sont interrompues et coupées. Cette inégalité n'a pas lieu ordinairement dans les airs.

5°. Le récitatif, dans sa narration, n'offre souvent que des idées et des expressions respectivement froides, peu ou point passionnées, mais toujours nécessaires pour le développement de l'action dramatique. L'air doit avoir le caractère le plus intéressant, le plus doux, et le plus passionné, auquel la musique peut donner une expression plus animée et plus sensible que celle de la nature même. Le récitatif imite le discours parlé; l'air imite la passion chantée : on ne chante que la passion : *Il n'y a que les passions qui chantent*, dit Rousseau, *l'entendement ne fait que parler.* L'expression musicale est réservée presqu'exclusivement au langage des passions; c'est là sans doute son triomphe. Ainsi, quand l'effet de la musique sera couronné d'un applaudissement qui est la suite du plaisir, le premier mérite en sera au poëte, qui a su rendre l'air susceptible d'une mélodie expressive et ravissante.

6°. Le poëte qui compose un drame pour la musique doit avoir le talent (ce qui n'est pas commun) de savoir ménager tellement le récitatif, qu'il prépare la place de l'air pour les momens où la situation de l'ame de l'acteur est déterminée, et son mouvement décidé, pour une passion simple ou compliquée, comme l'observe Marmontel.

Il faut saisir avec justesse ce moment où la vérité de l'expression le sollicite, et il doit être amené naturellement et sans effort. Si l'instant est vide et froid, l'air sera toujours un ornement postiche. C'est la circonstance la plus vive de la scène qu'il faut choisir pour y attacher l'expression la plus saillante ; et cette expression doit être prise dans la nature. (*Voyez* Marmont. cité). Ce moment saisi donne lieu aux accens les plus sensibles de la parole, et, par imitation, aux accens les plus sensibles de la musique.

7°. Enfin, comme le récitatif n'est qu'une narration suivie, et qui, à la longue, peut ennuyer par sa monotonie, les Italiens et les Français ont senti également que toutes les fois que la nature indique des mouvemens plus décidés, des réflexions plus sensibles, il faut saisir ces momens pour rompre la monotonie du récit ou du dialogue (1), par un air qui donne un chant plus marqué, qui se détache du récitatif continu, et qui, saillant et isolé, réveille l'attention, en offrant à l'oreille un plaisir nouveau.

§ 767. Voilà à peu près la différence entre les airs et les récitatifs : je les ai fait considérer sous tous les points de vue qui les distinguent les uns des autres, et qui établissent indirectement autant de règles qui éclairent le poëte, et le mettent à même de savoir placer les deux

(1) Chez les Anciens on ne chantait pas des airs dans les drames : ce chant particulier était réservé aux chœurs à la fin de chaque acte. La déclamation chantée des récitatifs devait être alors très-monotone et ennuyeuse. Les modernes ont transporté le chant des airs à la fin, et quelquefois même au milieu des scènes : cela sert pour rompre l'uniformité de la musique dans les récitatifs : on évite l'ennui, on attire l'attention, on soutient l'intérêt pour l'action dramatique, et l'on ménage avec art le plaisir de l'oreille. *Ranieri de' Calsabigi* prétend que par cette conduite nos drames modernes ont acquis un avantage marqué sur les anciens.

pièces en question avec l'art, peu connu, de l'à-propos. Par toutes ces réflexions, le poëte qui compose des drames se forme un système qu'il ne doit jamais perdre de vue ; c'est de ne donner jamais des airs et des récitatifs obligés, sans que la *situation* de la scène ne les amène à propos et naturellement. De toutes ces observations dérive la règle suivante :

RÈGLE II.

§ 768. *L'art le plus essentiel au poëte lyrique est de saisir et choisir avec goût les meilleurs coups de situation pour les airs, les duo, les trio*, etc.

Mais qu'est-ce qu'*une situation ?* Je vais l'expliquer du mieux qu'il m'est possible, en déclarant qu'un poëte qui a besoin des autres pour entendre ce que c'est qu'*une situation*, sera toujours un versificateur sans génie, et toujours un mauvais poëte lyrique.

§ 769. On appelle *situation*, dit Marmontel, un moment de l'action théâtrale, ce moment le plus intéressant et le plus vif où, de la seule position des personnages, résulte pour les spectateurs un saisissement de crainte et de pitié (si la *situation* est tragique); de curiosité, d'impatience ou de maligne joie (si la *situation* est comique) : et, dans l'un et l'autre cas, les spectateurs sont remplis d'intérêt et d'attention. Lorsqu'on sait choisir et lier ensemble les principales circonstances d'une situation intéressante, c'est alors que les spectateurs sont saisis de ce sublime et de ce merveilleux dont Longin parle au § 10, et qu'ils sont remplis d'étonnement et de plaisir. Le moyen le plus infaillible de l'art consiste dans l'exacte connaissance de tout ce que nous avons observé dans la règle précédente.

La *situation* est marquée par ces coups de théâtre qui

intéressent les spectateurs, informés déjà de ce qui s'est passé avant, et toujours attentifs à quelques événemens frappans : ces événemens sont le résultat le plus vif et le plus saillant de tout ce qui s'est préparé d'avance. C'est là que les passions sont en mouvement ; c'est là que, tout étant intéressant, le poëte agité sait choisir de beaux mots, des expressions pleines de force ou de douceur pour former des airs, ainsi que des récitatifs obligés, et que le musicien, pénétré et échauffé des mêmes sentimens, sait choisir le chant le plus expressif et le plus mélodieux, et sait réunir tout ce qu'il y a de plus animé et de plus sensible dans son art.

On trouve dans les opéra italiens des morceaux du caractère le plus tendre ; on en trouve aussi du plus passionné : c'est que les situations offrent des mouvemens de sensibilité auxquels la musique donne une expression plus animée et plus touchante que l'expression de la nature même. Le premier mérite en est au poëte qui, par son art, a su rendre ces morceaux susceptibles de toute l'énergie et de toutes les grâces musicales.

§ 770. Tous les airs et tous les récitatifs obligés ne devraient donc pas être admis dans les drames lyriques, si ce n'est dans le seul cas où la *situation* l'exige pour ces momens précis où les passions sont vives et en mouvement. La nature amène ces situations par des mouvemens plus décidés, par des inflexions plus sensibles : il faut alors saisir ces momens pour rompre la monotonie des récits, et pour faire succéder dans les récitatifs passionnés et dans les airs pathétiques et déchirans, un chant plus saillant et isolé qui réveille l'attention, et offre un plaisir nouveau.

Mais on a beau donner là-dessus des règles que j'ai répétées sous des expressions variées pour les rendre plus frappantes : le poëte qui ne sent pas dans son cœur ce qui

peut plaire, ou être ennuyeux ou indifférent, n'est pas capable de comprendre à fond l'esprit de tout ce qu'on peut dire sur le choix des beautés simples et touchantes de la situation théâtrale, et des expressions qui donnent des émotions aux ames sensibles : en étudiant ces règles, qu'on suppose étrangères à son esprit, il n'en tirera aucun parti en faveur de l'art.

§ 771. Je vais donner quelques exemples qui marquent de belles situations faites pour les airs et pour les récitatifs obligés. Que dans l'opéra *D. Giovanni* (act. 1, sc. 3, musique de Mozart), *Donna Anna* voie le corps ensanglanté de son père, tué par *D. Giovanni;* qu'elle pleure, qu'elle s'évanouisse à ce funeste spectacle, qu'elle demande vengeance contre le meurtrier; voilà ce que j'appelle une belle situation pour un récitatif obligé et pour un duo entre *Donna Anna* et son époux qui est là pour la consoler.—En descendant même aux circonstances les plus minutieuses de nos petits opéra bouffons, j'appelle une situation avantageuse pour un air, et même pour un récitatif obligé, cette scène dans le *Nozze di Dorina* (musique de *Sarti*), où le *buffo* amoureux de la belle Dorine, s'avance tout seul sur la scène avec un air chagrin (tel que le célèbre acteur *Barilli*, pénétré de ce rôle, a su le rendre en acteur habile); il s'approche de la chaumière de sa belle, et semble conter ses peines aux murs qui renferment l'objet qu'il adore :

Per un visetto bello
M' avvampa il sen d' amore
Sta fra le spine il core, — e si dispera, etc.

L'écho qu'on a voulu placer à la fin de chaque strophe, est là très-bien à propos. La musique, de M. *Mosca*, est charmante et imitative (1).

(1) Dans l'opéra *Cendrillon* qui fait tant de bruit à Paris, sujet que

Mais sans nous arrêter à ces petits exemples, ouvrons les œuvres de Métastase. C'est là qu'on trouve abondamment des modèles de *situations ;* c'est par l'étude de ses ouvrages que l'on peut réussir dans les drames lyriques.

Dans la *Didone abbandonnata*, Enée, sur le point d'abandonner cette reine, combattu tour à tour par l'amour, par la jalousie, par la reconnaissance et par la gloire, s'écrie :

---

le poëte a su choisir avec goût, et qui a fourni au musicien l'occasion d'y donner deux ou trois morceaux d'une charmante musique ; dans l'opéra *Cendrillon*, dis-je, le même poëte n'a pas voulu profiter des excellentes situations pour donner d'autres beaux airs pour encourager le musicien à donner aussi d'autres beaux morceaux de chant. Quelle meilleure situation en effet que de faire chanter un air moral et sentimental par Cendrillon qui, dans l'opéra, joue le premier personnage, lorsqu'elle s'entretient avec le mendiant, et lui donne de quoi manger? Quelle plus belle occasion de lui faire chanter un air dans lequel elle aurait exprimé ses peines, sa résignation à la Providence, ses soins à s'acquitter des devoirs de son ménage, son obéissance, avec l'espoir d'un meilleur sort, etc., etc. ; et cela lorsqu'elle se trouve toute seule à la cheminée? Quelle plus belle situation enfin, que de concerter dans ce même cas un air avec l'écho qui devait retentir au fond de la cheminée, ou un duo entre Cendrillon et la voix du magicien invisible? — Malgré mon respect pour les talens distingués du même poëte, j'ose dire que la romance que Cendrillon chante en parlant avec le sage Melidor, n'offre pas un chant de situation : elle ne fait là qu'une narration qui, à la rigueur, n'appartient qu'au simple récitatif.

Dans l'opéra de Mozart, *Don Giovanni*, le poëte a négligé un beau *duo* que la situation lui offrait, lorsque le jaloux *Masetto* se trouve en scène avec *Zerlina* sa prétendue, lui reproche ses infidélités, et lui exprime la fureur de ses sentimens jaloux, parce qu'elle se trouva tête à tête, sans lui, avec don Juan. Dans cette excellente situation qui exige un *duo*, on fait chanter seulement un air fade à *Zerlina*, qui tâche de l'appaiser. Je sais que dans cet opéra, *Masetto* est un personnage presqu'accessoire et peu habile ; ce qui a pu déterminer le poëte à ne pas lui donner de chant. Mais puisqu'on a voulu jouer cet opéra à Paris, et le rôle de *Masetto* était rempli par l'excellent *Porto*, pourquoi n'y a-t-on pas introduit ce *duo*, comme on fait souvent en d'autres opéra?

E sarà ver che sia
Si barbara mercede
Premio di tanta fede, anima mia?
Tanto amor!... tanti doni!....
Ah pria ch'io t' abbandoni,
Pera l' Italia... il mondo:
Resti in obblio profondo
La mia fama sepolta:
Torni in cenere Troia un altra volta....
Ah! che dissi!.... alle mie
Amorose follie
Gran genitor perdona; io n'ò rossore:
Non fa Enea, che parlò, lo disse amore.
Si parta:..., e l' empio Moro
Stringerà il mio tesoro?
No:.... ma sarà frattanto
Al proprio genitor spergiuro il figlio?
Patria, amor, gelosia, numi, consiglio.

AIR.

Se sciolgo le vele,
Se resto sul lido,
Infido,
Crudele
Mi sento chiamar.
Intanto confuso
Nel dubbio funesto,
Non parto, e non resto:
Ma provo il martire,
Ch' avrei nel partire
Ch' avrei nel restar.

Dans le même drame, *Araspe* est pénétré de l'horreur du crime, et du calme intérieur que produit la vertu; et il s'écrie contre un traître:

Empio! l'orror che porta
Il rimorso d'un fallo anche felice,
La pace fra' disastri,
Che produce virtù, come non senti?
O sostegno del mondo,
Degli uomini ornamento, e degli Dei,
Bella virtù, la scorta mia tu sei.

AIR.

Se dalle stelle tu non sei guida,
Fra le procelle dell' onda infida,

Mai per quest' alma
Calma
Non v'è.
Tu mi assicuri ne' miei perigli;
Nelle sventure tu mi consigli,
E sol contento,
Sento
Per te.

Dans le drame *Catone in Utica*, Caton est indigné contre *Marzia* sa fille, qui ose lui déclarer son amour pour César :

Ah prence! ah ingrata!
Amar un mio rivale!
Vantarlo in faccia mia! Stelle spietate,
A quale oltraggio i giorni miei serbate!

AIR.

Dovea svenarti allora
Che apristi al dì le ciglia.
Dite : vedeste ancora
Un padre ed una figlia,
Perfida al par di lei,
Misero al par di me?
L'ira soffrir saprei
D'ogni destin tiranno :
A questo solo affanno
Capace il cor non è.

Dans le drame la *Clemenza di Tito*, *Sesto* dont la vertu reste ébranlée par les attraits de *Vitellia*, s'écrie :

Numi assistenza! A poco a poco io perdo
L'arbitrio di me stesso.
Vitellia à in fronte
Un astro che governa il mio destino.
La superba lo sa : ne gode : ed io
Appena oso lagnarmi. O sovraumano
Poter della beltà! voi che dal cielo
Tal dono aveste, ah non prendete esempio
Dalla tiranna mia :
Regnate, è giusto : ma non così severo,
Ma non sia così duro il vostro impero :

AIR.

Opprimete i contumaci;
Son gli sdegni allor permessi :

Ma infierir contro gli oppressi,
Questa è troppo crudeltà.
Non v'è trace immezzo ai traci,
Sì crudel che non risparmi
Quel meschin che getta l'armi,
Che si rende prigionier.

Dans le drame *Attilio Regolo*, Régulus, préférant mourir à Carthage plutôt que de blesser les intérêts de sa patrie, fait son dernier adieu aux Romains, et leur dit en partant :

Romani, addio. Siano i congedi estremi
Degni di noi. Lode agli Dei, vi lascio,
E vi lascio romani : ah conservate
Illibato il gran nome; e voi sarete
Gli arbitri della terra; e il mondo intero
Roman diventerà. Numi custodi
Di quest' almo terren, Dee protettrici
Della stirpe d' Enea, confido a voi
Questo popol d'eroi :
Sian vostra cura
Questo suol, questi tetti, e queste mura.
Fate, che sempre in esse
La costanza, la fè, la gloria alberghi,
La giustizia, il valore : e se giammai
Minaccia al Campidoglio
Alcun astro maligno influssi rei;
Ecco Regolo o Dei :
Regolo solo
Sia la vittima vostra; e si consumi
Tutta l'ira del Ciel sul capo mio :
Ma Roma illesa... Ah quì si piange!.... Addio.

AIR.

Chœur de Romains.

Onor di questa sponda
Padre di Roma, addio :

Degli

Degli anni, e dell' obblio
Noi trionfiam per te.

Ma troppo costa il vanto :
Roma ti perde intanto :
Ed ogni età feconda
Di Regoli non è.

Dans le drame *Semiramide*, *Scitalce* irrité par de mauvais traitemens qu'il avait reçus à la cour de *Semiramide*, exprime l'emportement de sa colère dans les vers suivans. Dans le récitatif, il parle d'abord tout seul : dans l'air, il parle tantôt à ses rivaux en amour, tantôt à Sémiramis :

Ma qual perfidia è questa ! Ove mi trovo ?
Nella regia d'Assiria, o fra i deserti
Dell' inospita Libia ?
Udiste mai che fosse più fallace
Il Moro infido, o l' Arabo rapace ?
No, no, l' Arabo, il Moro
An più idea di dovere,
An più fede tra loro anche le fere.

ARIA.

Voi che le mie vicende,
Voi che i miei torti udite,
Fuggite, sì fuggite :
Qui legge non s'intende,
Qui fedeltà non v'è.

E puoi, crudele, e puoi
Senza rossor mirarmi ? (*A Sémiramis.*)
Qual fede avrà per voi
Chi non la serba a me ? (*A ses rivaux.*)

Dans le drame la *Clemenza di Tito*, le même empereur dit à ses amis, qui voulaient l'engager à modérer ses bienfaits et sa générosité naturelle :

Ma che ! se mi negate
Che benefico io sia, che mi lasciate ?

ARIA.

Del più sublime soglio
L' unico frutto è questo :

Tutto è tormento il resto?
E tutto è servitù.
Che avrei, se ancor perdessi
Le sole ore felici
Ch' ò nel giovar gli oppressi,
Nel sollevar gli amici,
Nel dispensar tesori
Al merto, e alla virtù?

Exemple d'un dialogue, suivi d'un duo du même auteur, dans le drame *Alessandro nell' Indie* (att. 1, sc. 15). *Poro* jaloux reproche à *Cleofide* ses infidélités: *Cleofide*, très-fidèle à *Poro*, lui reproche ses transports de jalousie.

Poro e Cleofide.

Por. Lode agli Dei! son persuaso al fine
Della tua fedeltà. (*Avec ironie.*)
Cl. Lode agli Dei!
Poro di me si fida, più geloso non è. (*Avec ironie.*)
Por. Dov'è chi dice
Che un femminil pensiero
Dell' aura è più leggiero?
Cl. Ov'è chi dice
Che più del mare un sospettoso amante
E' torbido, e incostante?
Io non lo credo.
Por. Ed io
Nol posso dir.
Cl. Mi disinganna assai...
Por. Mi convince abbastanza...
Cl. La placidezza tua.
Por. La tua costanza.
Cl. Ricordo il giuramento.
Por. La promessa rammento.
Cl. Si conosce...
Por. Si vede...
Cl. Che placido amator!
Por. Che bella fede! (*Toujours avec ironie.*)

DUO.

Por. Se mai turbo il tuo riposo,
Se m' accendo ad altro lume,
Pace mai non abbia il cor.
Cl. Se mai più sarò geloso,

	Mi punisca il sacro Nume	
	Che dell' India è domator.	(*Ils répètent ironiquement les sermens qu'ils avaient faits.*)
Por.	Infedel! quest' è l' amore?	
Cl.	Mensogner! quest' è la fede?	
à 2.	Chi non crede il mio dolore,	
	Che lo possa un dì provar.	
Por.	Per chi perdo, o giusti Dei,	
	Il riposo de' miei giorni!	
Cl.	A chi mai gli affetti miei,	
	Giusti Dei, serbai finor!	
à 2.	Ah si mora, e non si torni	
	Per l' ingrata } a sospirar.	
	Per l' ingrato }	

Exemple d'un autre dialogue dans le drame *Attilio Regolo*. Régulus engage vivement son fils à voter dans le sénat contre son propre père, pour le faire retourner à Carthage, où les plus affreux supplices l'attendaient. Le fils refuse d'obéir aux conseils de Régulus :

Pub.	Come! e m' imponi, o padre
	Che a fabbricar m' adopri
	Io stesso il danno tuo?
Reg.	Non è mio danno
	Quel che giova alla Patria.
Pub.	Ah! di te stesso
	Signor abbi pietà.
Reg.	Publio! tu stimi
	Dunque un furore il mio? credi ch'io solo,
	Fra ciò che vive, odii me stesso? oh quanto
	T' inganni! Al par d' ogn' altro
	Bramo il mio ben, fuggo il mio mal; ma questo
	Trovo sol nella colpa, e quello io trovo
	Nella sola virtù. Colpa sarebbe
	Della Patria col danno
	Ricuperar la libertà smarrita;
	Ond' è mio mal la libertà, la vita;
	Virtù col proprio sangue
	E' della Patria assicurar la sorte;
	Ond' è mio ben la servitù, la morte.
Pub.	Pur la Patria non è...
Reg.	La Patria è un tutto
	Di cui siam parte : al cittadino è un fallo

Considerar se stesso
Separato da lei. L'utile, o il danno
Ch'ei conoscer dee solo, è ciò che giova,
O che noce alla patria, a cui di tutto
E' debitor. Quando i sudori, il sangue
Sparge per lei, nulla del proprio ei dona;
Rende sol ciò che n'ebbe. Essa il produsse,
L'educò, lo nudrì: colle sue leggi
Dagl' insulti domestici il difende,
Dagli esterni con l'armi. Ella gli presta
Nome, grado, ed onor: ne premia il merto,
Ne vendica le offese: e madre amante
A fabbricar s'affanna
La sua felicità, per quanto lice
Al destin de' mortali esser felice.
An tanti doni, è vero,
Il peso lor: chi ne ricusa il peso,
Rinunzii al beneficio: a far si vada
D'inospiti foreste
Mendico abitator: e là di poche
Misere ghiande, e d'un covil contento,
Viva libero, e solo a suo talento.

Pub. Adoro i detti tuoi: l'alma convinci,
Ma il cor non persuadi: ad ubbidirti
La natura repugna. Alfin son figlio,
Non lo posso obbliar.

Reg. Scusa infelice
Per chi nacque romano! Erano padri
Bruto, Manlio, Virginio....

Pub. E'ver: ma questa
Troppo eroica costanza
Sol fra' padri restò: figlio non vanta
Roma finor, che a procurar giugnesse
Del genitor lo scempio....

Reg. Dunque aspira all' onor del primo esempio.

Pub. Ah, se mirar potessi
I moti del cor mio, rigido meno
Forse con me saresti.

Reg. Or dal tuo core
Prove io vo' di costanza, e non d'amore.

A I R.

Pub. Ah! se provar mi vuoi,
Chiedimi, o padre, il sangue;

E tutto a piedi tuoi,
Padre, lo verserò.
Ma che un tuo figlio istesso
Debba volerti oppresso!....
Gran genitor perdona,
Tanta virtù non ò.

Autre exemple dans le drame *Antigono*. On y exprime la passion d'un cœur rempli d'amour, mais qui est obligé de cacher la flamme qui le dévore :

Oimè, non posso
Dunque pensar che a lei? fra' labbri dunque
Quel nome sempre ò da tener? Oh dio!
Che affetto è mai, se non è amore il mio?

AIR.

Io non so, se amor tu sei
Che penar così mi fai:
Ma se amor tu fossi mai,
Deh nasconditi nel sen.

Se di nascermi nel petto
Impedirti io non potei;
Di morirvi ignoto affetto
Obbligarti io voglio almen.

Exemple d'un monologue, avec un air formé tout entier d'une comparaison. Dans le drame *Semiramide* :

Tiranna! in che ti offendo
Se ti parlo d'amor?
Crudele! e qual tormento
Ti reco mai, se timido e modesto
Di palesarti appena
Ardisco il mio martir? Sola a sdegnarti
Tu sei fra tante, e tante
Al sospirar d'un rispettoso amante!

AIR.

Fiumicel che s'ode appena
Mormorar tra l'erbe, e i fiori,
Mai turbar non sa l'arena;

E alle ninfe, ed a' pastori
Grato oggetto è di piacer.
Venticel ch' appena scote
Picciol mirto, o basso alloro,
Mai non desta
La tempesta;
E talvolta è di ristoro
Allo stanco passegier.

Autre exemple semblable dans le même drame *Semiramide. Mirteo* qui aimait ardemment *Tamiri*, se décide à la perdre, plutôt que de l'obtenir par le moyen d'un crime :

D' un indomito Scita
Barbari sensi ! Ei minor pena crede
Meritar la sventura,
Che tollerarla : e da un' indegna frode
Spera felicità. Se a questo prezzo
La destra di Tamiri
Solo ottener si può, sia d' altri. Ed io
Privo dell' idol mio
Che mai farò ? n'andrò ramingo, e solo
Fra solitarie sponde
Rammentando il mio duolo all' aure, all' onde.

ARIA.

Rondinella a cui rapita
Fu la dolce sua compagna,
Corre incerta, e va smarrita
Dalle selve alla campagna;
E si lagna
Intorno al nido
Dell' infido
Cacciator.
Chiare fonti, apriche rive
Più non cerca, al dì s'invola:
Sempre sola,
E finchè vive
Si ricorda il primo amor.

Voyez dans la suite de ce chapitre d'autres exemples d'airs et de récitatifs que je multiplie exprès, pour offrir des modèles qui, sous le rapport de la situation théâtrale, sont dignes d'être imités.

§ 772. Ces deux derniers exemples semblent contradictoires avec tout ce que j'ai dit du § 752, et à la note p. 126, et § 766, n° 5. Quelle expression passionnée, dira-t-on, peuvent offrir ces sortes d'airs, composés entièrement sur la comparaison d'un *fiumicello*, d'une *rondinella*? Je réponds que le goût de ces comparaisons, exprimées dans les airs, dominait au tems de Métastase, et domine encore sous l'exemple d'un si grand maître. Il y a d'ailleurs dans ces airs je ne sais quoi de délicat, de touchant, de nouveau et de poétique qui convient au chant, quoiqu'il ne convienne pas toujours aux situations dramatiques, lorsque le poëte ne sait pas les placer avec modération et avec goût. J'ose dire même que dans le fond, les comparaisons peuvent exprimer avec vivacité une passion. On peut croire aussi qu'elles donnent quelquefois de l'intérêt à la passion en mouvement.

Passons maintenant à donner quelques règles pour les airs, sans vouloir cependant faire écho à certaines règles de *Benedetto Marcello*, qui, dans son ouvrage *Il Teatro alla moda*, semble vouloir dégrader la musique dramatique.

RÈGLE I.

§ 773. *La symétrie et l'uniformité des vers sont très-favorables à la musique.* (Voy. ci-après, règle 4.)

Les vers sont symétriques et uniformes, lorsqu'ils gardent entr'eux une mesure et un rhythme égaux, et qu'ils sont méthodiquement distribués.

Le poëte qui s'engage à symétriser les vers, trace par lui-même le cercle de la période musicale, et, par ses soins, il semble que la musique est moulée sur les paroles, quoique, dans le fond, les paroles en vers sont moulées sur la

musique, qui a son motif, son dessein, son ensemble, son unité, sa symétrie. L'air est à la musique ce que la période est à l'éloquence, c'est-à-dire, ce qu'il y a de plus régulier, de plus fini, de plus satisfaisant pour l'oreille.

§ 774. On a prétendu que la symétrie des vers était inutile; et on a fait dire aux musiciens : « Composez » à votre fantaisie le mètre, le rhythme, la phrase, le » style concis ou périodique : tout m'est égal : je trouverai » toujours le moyen de faire du chant. » Oui, répond Marmontel, vous ferez du chant, mais du chant rompu, mutilé, sans dessein et sans suite; du chant qui tâchera d'être expressif, mais qui, n'étant point mélodieux, n'aura ni la vérité de la nature, ni l'agrément de l'art.

« C'est dans l'invention des phrases musicales, dans » leurs proportions, dans leurs entrelacemens, dit l'au» teur du Dictionnaire de Musique, que consistent les » véritables beautés de la musique : un compositeur qui » ponctue et phrase bien, est un homme d'esprit; celui » qui ne sait voir et rendre que les notes, les tons, les » tems, les intervalles, sans entrer dans le sens des » phrases, quelque sûr, quelqu'exact d'ailleurs qu'il » puisse être, n'est qu'un croque-sol. » Or, je ne doute pas que la symétrie, l'uniformité des vers, et leur arrangement méthodique de nombre et de repos, dont on parlera à la règle suivante, n'aident beaucoup le musicien à bien phraser et ponctuer son chant, et à bien exprimer le sens des phrases musicales.

La symétrie est sans doute la base et peut-être le principe unique de tous les arts : mais, plus qu'ailleurs, l'art musical est particulièrement asservi à ses lois. La musique est essentiellement symétrique; car c'est précisément la distribution régulière de phrases, d'accens, de pieds,

de repos, etc., qui fait que la musique est une musique. On sait qu'en grec le mot *rhythme* signifie ordre, régularité, symétrie, égalité de pieds et de mesure. Il faut donc de toute nécessité que les vers qui doivent être élevés à la musique, puissent s'y associer, en imitant ce même rhythme dans toute la force de sa signification; il faut que les qualités et les accidens de l'une et des autres soient les mêmes, pour établir entre eux une parfaite alliance. Puisque ces deux compagnes sont destinées non-seulement par l'art, mais aussi par la nature, à marcher ensemble, il est juste qu'elles suivent d'accord les mêmes traces que l'harmonie leur indique.

§ 774 *bis*. L'Italie vante deux poëtes célèbres, *Zeno* et *Metastasio*. *Zeno* est dramatique : il met de la chaleur, de l'intérêt, du mouvement dans la scène; mais ses airs sont mal composés : nul rapport (dit le même Marmontel), nulle intelligence dans la coupe des vers et dans le choix du rhythme : rien de régulier, rien de périodique; comme dans l'air suivant :

Saresti l' idol mio,
  S'io ti potessi amar :
  Ma inutile è il desio,
  Tu datti pace.
Rifletti che un cor
  Per legge d' amor
  Non ama ciò che dee, ma ciò che piace.

Les musiciens l'ont abandonné.

Métastase, au contraire, a connu, plus que son maître, quel est le genre de composition qui convient le mieux à la musique; il a disposé avec une symétrie admirable les phrases, les repos, le nombre et toutes les parties de l'air : on dirait qu'il chantait lui-même dans le moment qu'il composait. Ce serait une méthode à suivre par les poëtes, de chanter pendant qu'ils

font des vers, de même que le musicien déclame les vers pendant qu'il fait de la musique. (Voy. la note du § 2, n° 6.) Les musiciens et les poëtes se sont appliqués à suivre avec succès ce grand modèle.

Qu'on admire la régularité des airs suivans répandus dans les drames de cet auteur.

I. Per pietà, bell' idol mio,
Non mi dir che sono ingrato :
Infelice e sventurato
Abbastanza il ciel mi fa.
Se fedele a te son io,
Se mi struggo a' tuoi bei lumi,
Sallo Amor, lo sanno i Numi,
Il mio cuore, il tuo lo sa.

II. Chi vuol dir che reo son io,
Guardi in volto all' idol mio ;
E le scuse del mio core
Da quel volto imparerà.
Da quel volto in cui ripose
Fausto il ciel, benigno amore,
Tante cifre luminose
Di valore e di beltà.

III. Di quell' ingiusto sdegno
Io la cagion non vedo ;
Offenderti non credo
Parlandoti d'amor.
Tu mi rendesti amante :
Colpa è del tuo sembiante
La libertà del labbro,
La servitù del cor.

IV. Chi un dolce amor condanna,
Vegga la mia tiranna :
L'ascolti, e poi mi dica
S'è debolezza amor.
Quando da sì bel fonte
Derivano gli affetti,
Vi son gli eroi soggetti,
Amano i Numi ancor.

V. Non so frenare il pianto,
Cara, nel dirti addio :

Ma questo pianto mio
Tutto non è dolor.
E' maraviglia, è amore,
E' pentimento, è speme:
Son mille affetti insieme
Tutti raccolti al cor.

§ 775. Souvent la mesure des vers y paraît différente: on voit, par exemple, des airs composés de vers *ottonarii*, entremêlés de vers *quadrisillabi*. Mais qu'on fasse attention que deux *quadrisillabi* de suite ne sont dans le fond qu'un *ottonario*. Qu'on en dise de même des autres espèces de vers, comme dans les airs suivans:

I. E' follia d'un' alma stolta,
Nella colpa aver speranza:
Fortunata fu talvolta,
Ma tranquilla mai non fu.
Nella sorte più serena
Di se stesso il vizio è pena;
Ed è premio di se stessa,
Benchè oppressa,
La virtù.

II. Ritrova in quei detti
La calma
Smarrita,
Quest' alma
Rapita
Nel dolce pensier.
Fra tutti gli affanni
Dov'è quel tormento
Che vaglia un momento
Di questo piacer? *Dram. Issipile, att.* 1, *sc.* 8.

III. Del destin non vi lagnate
Se vi rese a noi soggette:
Siete serve, ma regnate
Nella vostra servitù.
Forti noi, voi belle siete,
E vincete
In ogni impresa,
Quando vengono a contesa
La bellezza, e la virtù.

On peut lire de semblables exemples dans plusieurs airs cités aux §§ 771 et 780. On y voit, au second exemple du § 771, un air de vers *decasillabi* dont chaque strophe est terminée par trois petits vers; et ces trois petits vers réunis de suite ne font qu'un *decasillabo* de la première espèce, dont nous avons parlé au § 389, tom. 1.

Il est vrai qu'un musicien habile tire quelquefois parti de quelques irrégularités, comme un lapidaire sait profiter de l'accident d'une agathe : mais ce sont les hasards du génie, dit Marmontel; et les hasards sont sans conséquence. Un bon poëte lyrique ne doit donc compter que sur la régularité de ses productions, du moment qu'il se propose de donner aux musiciens des vers qui soient susceptibles de cette mélodie qu'on admire dans les compositions des maîtres italiens. (*Voyez* §§ 777, 778.)

RÈGLE IV.

§ 776. *La forme régulière et l'égalité des vers, exprimées dans la règle précédente, doivent être remarquables surtout par un arrangement symétrique de nombres et de repos.*

Cette règle donne plus de développement à la précédente.

La poésie, comme nous l'avons dit (§ 137), est la fille de la musique. Le goût de l'harmonie et de la mélodie naturelles à l'homme, s'étendit jusqu'au langage : on a voulu imiter la musique, et il fallut pour cela donner à la langue toutes les formes musicales pour concilier le chant avec la parole. Ces formes différentes de la musique ont donné les différentes espèces de vers. De cet accord parfait des accens de la parole avec ceux de la musique naquit la poésie : et l'on vit bientôt que celle-ci pouvait chanter par elle-même sans le secours de sa mère (§ 139). Par cette in-

dépendance, la poésie, dégagée du chant, se permet des libertés et des licences. Mais lorsqu'il s'agit de vouloir s'associer à la musique, il faut qu'elle renonce à ces libertés permises ailleurs, pour marcher toutes deux de concert dans leurs phrases et leur ponctuation, pour frapper et s'arrêter ensemble aux mêmes termes, aux mêmes points de repos : elle compte les pulsations de la corde musicale, et elle l'applique aux pulsations des syllabes.

Voulez-vous composer de beaux vers qui puissent s'associer facilement au chant (m'a dit le savant M. Grétry)? partagez-les en autant de césures uniformes qui imitent en général les *battute* de la musique. Ces *battute* dans le chant sont les mêmes qu'on appelle pieds en poésie (§§ 199, 200). Or la distribution des pieds dans les vers doit être constamment uniforme, comme les *battute* sont constamment régulières dans la musique.

Ce qui rend principalement les vers très-favorables à un chant mesuré, c'est le nombre qui les compose; c'est l'arrangement symétrique des nombres dans les différentes parties de la période; c'est l'attention qu'on a de placer les repos, de les distribuer avec proportion en des intervalles égaux, de ménager les cadences au gré de l'oreille et du sentiment. Ils donnent par là à la musique une grande facilité d'être fidelle en même tems à la mesure, à la prosodie, et au sens des paroles et des phrases. (Voyez, § 737.)

§ 777. Cette régulière distribution de nombre et de repos est essentielle aux vers lyriques. Nous avons observé que les vers en général admettent des pieds de supplément, souvent même des mesures qui sont contradictoires : les vers, quoique d'une même mesure matérielle, ont souvent une distribution différente d'accens (§§ 212, 346, etc.). Cela sert avantageusement à la variété et à l'imitation poétique

dans les vers parlés ? mais il faut adopter pour maxime, que les vers qui doivent être mariés au chant n'admettent pas en général ces sortes de libertés, et qu'en tel cas l'harmonie poétique diffère de l'harmonie musicale.

Prenez, dit Marmontel, une ode de Malherbe, de Rousseau, de G.-Bernard, vous n'y trouverez pas quatre vers de suite qui soient favorablement disposés pour tel chant. C'est bien souvent le même nombre de syllabes, mais nulle correspondance, nulle symétrie d'accens, nulle rondeur, nulle assimilation entre les membres de la période, nulle aptitude enfin à recevoir un chant périodique et mélodieux : le mouvement donné par le premier vers est contrarié par le second ; la coupe de l'air indiquée par les deux premiers vers ne peut plus aller aux deux autres qui les suivent. (Voyez § 824, et sa note.) D'où il arrive que le musicien est obligé, ou de faire sur ces vers un chant qui n'a point d'unité de motif, et de caractère, ou de n'avoir aucun égard à la prosodie et au sens des mots.

§ 778. Marmontel dont je suis les traces pour affermir la vérité des règles que je viens d'établir, reproche ce même inconvénient aux vers de Quinault qu'il croit les plus harmonieux de la langue française. C'est, dit-il, que le chant périodique dont il s'agit ici n'était pas connu de son tems ; il n'était pas même connu en Italie. C'est au célèbre *Vinci*, depuis le commencement du XVIIIeme siècle, que l'on doit l'invention de l'*air* ou de la période musicale, regardée par les Italiens comme la plus précieuse découverte qu'on ait faite en musique ; et regardée par M. Framery, comme un art auquel les Italiens ont dû l'avantage d'avoir une musique chantante, et celui de se distinguer par les progrès rapides de la mélodie.

Après qu'on eut inventé l'art d'arrondir et de symétriser la période musicale, le poëte qui avait du goût pour la

musique, et qui en connaissait l'esprit, fut obligé, même pour obéir aux desirs du musicien, de se prescrire une sorte de rhythme analogue au genre du chant. C'est ainsi qu'un poëte quelconque, en composant des vaudevilles, s'impose l'obligation de suivre, pied à pied, dans ses vers, les mêmes mouvemens, les mêmes nombres, les mêmes phrases d'un chant donné.

§ 778 *bis*. Souvent, en examinant les accens des vers d'une même espèce, on croirait y voir une distribution symétrique, en plaçant à volonté les accens sur les monosyllabes, sur les adjectifs, sur les prépositions et sur d'autres mots qui réellement ont un accent par eux-mêmes, pris séparément, et comme des êtres individuels. Mais on ne considère pas que ces mêmes mots perdent l'accent lorsque dans la texture des phrases ils sont placés avant d'autres mots avec lesquels ils ont une liaison plus ou moins intime. Le premier volume de cet Ouvrage roule en grande partie sur cette doctrine très-intéressante et généralement reconnue. (Voyez dans le premier volume, le § 645, où l'on cite encore d'autres §§ qui traitent de cette matière. Il s'agit ici d'en faire l'application avec cette exactitude que la rigueur de la *battuta* musicale exige indispensablement, si l'on veut respecter le sens des phrases, et que la prosodie de la langue marche d'accord avec celle de la musique. (Voy. l'application de cette règle au § 819, et sa note.)

§ 779. Souvent même on appelle *distribution symétrique* celle où les coupes ou césures des vers sont uniformes, mais le rhythme en est irrégulier, c'est-à-dire, ne suit pas le même genre de *battuta* : cela arrive lorsque les pieds de ces vers, quoique composés d'un nombre égal de syllabes, ont l'accent tonique, tantôt sur la première, tantôt sur la dernière syllabe, et donnent pêle-mêle les dactyles et les anapestes, les trochées et les iambes. Ces

sortes de vers sont essentiellement contraires au chant : ils ne sont pas analogues à aucune forme musicale. Nous reviendrons sur cette observation au § 822, où nous parlerons des vers français symétriques en apparence.

RÈGLE V.

§ 780. *Le poëte doit avoir soin de donner à l'air ou un caractère simple, ou un caractère complexe, ou un caractère de rondeau.*

Nous avons dit (§ 766, nos 5 et 6), que le poëte est obligé de choisir, pour la place de l'air, ces momens où la situation de l'ame est déterminée, et où son mouvement est décidé par une passion quelconque.

Or l'ame peut être décidée, 1° par une passion simple; 2° par deux passions qui se succèdent; 3° par deux passions qui se combattent et qui l'emportent tour à tour.

Si l'affection de l'ame est simple, l'air doit être simple comme elle; il doit alors exprimer un mouvement qui ne soit point contrarié : alors les sentimens, les affections de l'âme, ou les images que l'on veut peindre, sont destinés à former un air d'un dessin continu et simple, et l'unité de couleur et de ton est essentielle au sujet même : et voilà le *caractère simple* d'un air.

Si l'affection est complexe, et que l'ame se trouve agitée par deux mouvemens opposés, l'air doit exprimer l'un et l'autre : il doit faire voir sensiblement le passage du premier mouvement au second, comme, par exemple, de l'abattement au transport, de la douleur au désespoir. Dans le contraste de deux sentimens, le poëte est obligé de donner à chacun d'eux sa période particulière. Et voilà le *caractère complexe* de l'air, ou, *air à deux motifs*.

Enfin

Enfin, dans ces deux sentimens opposés, peut arriver un retour de l'ame sur elle-même, et comme une espèce de révulsion du second mouvement au premier; et alors l'air prendra la forme de ce qu'on appelle *rondeau*. Il commencera, par exemple, par la colère; à cette colère succédera un mouvement de pitié (*voyez* l'air cité ci-après au § 787); et bientôt cette pitié sera désavouée par un nouveau mouvement de dépit qui ramènera avec plus de violence le premier sentiment : tantôt ce sera l'amour que le devoir retient, mais qui lui échappe, et s'abandonne à toute l'ardeur de ses desirs; tantôt c'est la joie que la crainte modère et éteint, et qu'un rayon d'espérance ranime après.

Ces trois différens caractères de l'air exigent, de la part du poëte habile, des ménagemens différens, afin que le musicien puisse en suivre les mouvemens dans le chant.

§ 781. Il peut arriver que la première partie de l'air ait un caractère si gracieux et si touchant, qu'elle se fasse desirer à l'oreille, et que le musicien soit bien aise de la répéter. (Voy. § 795, à la fin.) C'est au poëte à en prendre soin, et à faire ensorte, par la combinaison des paroles, que le mouvement de l'ame l'y ramène par un passage adroit et naturel.

RÈGLE VI.

§ 782. *En conséquence des règles et des observations précédentes, les poëtes devraient avoir soin de ne point faire enjamber dans les airs un vers sur l'autre.*

Dans la seconde partie de cet Ouvrage, nous avons parlé *de l'enjambement des vers*, et nous avons donné assez d'exemples pour faire voir l'usage continuel que les Italiens font de cet enjambement. En faisant enjamber les vers,

on fait enjamber aussi le sens de l'idée que l'on veut exprimer. Par exemple, dans les vèrs de *Tasso*,

> Gli occhi in giù volse : e in un sol punto, e in una
> Vista mirò ciò che in se il mondo aduna,

l'expression *in una vista* est enjambée, moitié se trouve à la fin du premier vers, et moitié au commencement du second: le sens donc de cette expression est partagé entre ces deux vers; et, si on ne veut pas l'altérer, il faut que dans la prononciation ne s'interpose aucun repos sensible entre le premier et le second mot, entre le premier et le second vers.

§ 783. Ce ménagement du sens des phrases dans les vers enjambés est bien praticable dans les vers parlés, mais très-difficile dans les vers chantés, et précisément dans les airs. La musique n'est qu'un langage chanté : elle a ses périodes, ses phrases, ses membres de phrases; mais ses phrases et ses membres sont réglés par une mesure constamment égale et déterminée, marquée par une cadence qui exige un repos très-sensible : elle est donc une versification qui ne peut admettre aucun enjambement. Donc les vers enjambés de la poésie lyrique sont en contradiction avec les vers de la musique : et il est impossible d'associer deux choses dont l'une fait contraste avec l'autre.

§ 784. Qu'on propose au musicien d'élever au chant de pareils vers; il en sera fort embarrassé : car, lui étant presqu'impossible d'enjamber les cadences musicales, il sera obligé ou de chanter les vers comme s'il n'y avait aucun enjambement, et alors le sens des paroles serait gâté, et souvent ridicule; ou de respecter le sens des paroles, et alors le chant ne serait plus périodique, ni raisonné.

Qu'on ne dise pas que le musicien habile sait trouver moyen de sauver l'un et l'autre inconvénient. Je réponds que ces mots sont démentis fort souvent par les faits; que donner de pareils vers au musicien, c'est augmenter im-

prudemment les difficultés de son art; et que, quelques efforts que l'on fasse pour triompher des obstacles que le poëte présente dans ses vers, la musique se ressentira toujours de cette gêne, de ces difficultés vaincues, de ce défaut de naturel auquel l'art tâche en vain de suppléer.

Pour donner quelques exemples des inconvéniens presqu'inévitables des vers lyriques enjambés, je citerai quelques airs de l'abbé Métastase, qui, quoique le plus habile de tous les poëtes italiens, n'a pas pu se garantir toujours des inconvéniens cités qui embarrassent les musiciens. Témoin cet air qui commence par

E' la beltà del Cielo
Un raggio che innamora, etc. Dram. *Antigono*, act. 1, sc. 4.

On ne peut chanter naturellement ces deux vers sans que le musicien leur donne le sens qui exprime, que *la beauté du ciel est un rayon qui nous charme;* au lieu que le poëte veut dire que *la beauté est un rayon céleste qui nous charme.* Le fameux allemand Hasse s'est trompé grossièrement contre l'intention du poëte, lorsqu'il voulut mettre ces vers en musique.

§ 785. Que si, malgré l'évidence de cette règle, on voit souvent des vers lyriques enjambés, dans lesquels les inconvéniens cités ne sont pas trop sensibles; je serai obligé de convenir qu'on peut tolérer quelquefois les enjambemens, dans le seul cas que le repos nécessaire au chant dans chaque vers, ne présente à l'imagination aucun sens équivoque ou ridicule, et que la même imagination peut réunir facilement les paroles que le repos sépare. Mozart, par exemple, a donné un beau chant, sans blesser le sens des paroles, à l'air du drame *la Clemenza di Tito*,

Deh, se piacer mi vuoi,
Lascia i sospetti tuoi:

Nè mi turbar con *questo*
Molesto dubitar, etc.

où ces deux derniers vers sont enjambés.

Mais, quant à moi, je ne saurais approuver l'enjambement très-léger de l'air suivant du même Métastase:

Superbo di me stesso
Andrò portando in fronte
Quel caro nome impresso,
Come mi sta nel cor, etc.

On a chanté à Naples cet air. L'acteur après avoir dit dans le premier vers

Superbo di me stesso,

criait avec emphase,

Andrò portando in fronte:

une grande pause suit: on ne sait pas ce qu'il *andava portando in fronte;* mais une sortie de cor, appelé en italien *corno*, l'annonçait clairement (1).

RÈGLE VII.

§ 786. *Le poëte non-seulement ne doit pas faire enjamber les vers d'une strophe sur l'autre, mais il doit faire en sorte que le sens de la phrase soit terminé à la fin de chaque strophe.*

Le dernier vers de chaque strophe est marqué par la cadence parfaite de la période musicale. Cette cadence ou cette chute du chant ou de l'harmonie accomplit et détermine tout-à-fait le morceau qu'on chante: par cette cadence on peut y passer, après un long repos, d'un ton à

(1) A propos de ces inconvéniens ridicules, on peut rappeler ici ce que le célèbre *Jomelli* racontait d'un maître de chapelle italien, engagé à composer une grand'messe. Ce musicien, en mettant les notes sur les paroles du *Credo*, *Genitum non factum consubstantialem Patri*, avait trouvé bon d'y introduire le cœur, qui pendant que le chanteur disait d'un côté, *Genitum non factum*, répondait, *factum non genitum*.

un autre. Or comme la poésie n'est qu'une imitation de la musique, il faut que chaque strophe soit cadencée et accomplie à la fin de son dernier vers, où le chant doit reposer nécessairement. Imaginons, pour un moment, que les strophes ne soient coupées ainsi, alors la phrase et le sens en seraient coupés par le repos, qui est l'effet de la cadence musicale; l'accent logique y serait sacrifié, et la musique la plus mélodieuse ne pourrait plaire à l'oreille qui n'aime pas ce qui est désavoué par l'esprit.

RÈGLE VIII.

§ 787. *Les airs composés de deux strophes, chacune de quatre vers, sont les plus commodes pour la musique.*

Cette règle a besoin de quelque modification. Quoiqu'en général les airs de l'abbé Métastase et d'autres poëtes lyriques, soient composés de deux parties ou strophes, et que chaque strophe soit composée de quatre vers, néanmoins il y en a aussi de trois strophes, et chaque strophe est quelquefois composée de trois, de cinq, de six ou de huit vers: souvent la première strophe diffère de la seconde quant au nombre et à la mesure des vers. Malgré cette variété dans le nombre des strophes et des vers, le musicien ne s'en plaint pas trop souvent. D'ailleurs, il est bon que les formes des airs varient dans le drame, pour y soutenir une certaine variété dans la poésie et dans le chant, et pour proportionner les vers à la matière.

En voici un exemple dans l'air suivant:

Giurò pel nostro amore
  Per tutti i Dei giurò,
Giurò quel traditore,
  E poi m' abbandonò.

Cadi dal Cielo, o fulmine,
  Paghi quell' empio il fio.....

Ma no, ch' è l'idol mio,
Sento che grida amor.
Doppio affetto nel seno mi sento
Sollevarsi in dubbioso cimento;
L' ira sorge, ma vince l' amor.

§ 788. Les strophes des airs à quatre vers sont appelées par les musiciens *strophes à rhythme carré*. Les vers pour chaque strophe, sont ordinairement d'un nombre pair. Mais nous avons des exemples, non-seulement dans les drames de *Zeno*, mais aussi dans ceux de *Metastasio*, qui offrent des strophes à nombre impair. Au § 771, nous avons l'exemple d'un duo à rime ternaire, ou *atterzata*, c'est-à-dire, de trois vers par chaque strophe. Voici un autre exemple pris du drame *Semiramide*, de Métastase, act. 3, sc. 2.

L' amerò, sarò costante;
Fido sposo, e fido amante
Sol per lei sospirerò.
In sì caro e dolce oggetto
La mia gioia, il mio diletto,
La mia pace io troverò.

Malgré l'autorité de ce grand poëte lyrique, je soutiendrai toujours que les strophes à nombre impair sont incommodes pour le compositeur de musique, et désagréables pour le chant. La phrase de la musique ne sera jamais arrondie par une marche dont les pas ne se trouvent pas égaux. L'oreille sent que ses cadences doivent être naturellement préparées par des vers deux à deux; et que le vers qui rompt cette régularité reste isolé, et semble chercher un compagnon qui le soutienne. Un musicien qui compose de semblables airs en ressent la difficulté: la difficulté étant vaincue, il apperçoit un vide dans le chant : l'oreille délicate sent que quelque chose y manque, et que le musicien lui a laissé quelqu'exactitude à desirer.

§ 788 *bis*. Je ne crois pas me tromper dans mon opinion, puisque j'observe que souvent, en de semblables cas, le musicien, soit par la nécessité, soit parce qu'il y est porté par le seul sentiment de son art, et sans le secours de la réflexion, ajoute lui-même un vers de plus au rhythme *ternaire* pour le rendre *carré*; ce qui lui réussit en répétant deux fois le premier ou le second vers. Certes, dans le duo de Métastase, cité au § 771,

Se mai turbo il tuo riposo,
Mi punisca il sacro Nume
Che dell' Indie è domator.

le musicien peut répéter avec grâce le premier vers, et mieux encore le second. Métastase, en donnant les strophes à trois vers, a prévu peut-être cette ressource du musicien: il a pu aussi le faire à dessein. Bien souvent cette répétition est très-agréable, très-à-propos, et bien analogue à la situation. Mais pour être telle, il faut qu'elle soit préparée par un poëte habile, pour ne point exposer le musicien à gâter dans les phrases le sens qu'il doit non-seulement respecter, mais aussi embellir par son art.

RÈGLE IX.

§ 789. *Ordinairement chaque vers des airs doit rimer avec un autre; mais les sdruccioli ne riment pas. Le dernier vers de chaque strophe doit être* tronco, *en faveur du chant, qui exige une semblable cadence, et il doit rimer avec le dernier de la strophe qui le suit.*

Tels sont, en effet, dans la plus grande partie, les airs des drames lyriques. Il y en a néanmoins qui ne sont pas terminés par un vers *tronco*, comme on peut le voir dans un air de *Zeno* cité au § 774 *bis*, et comme dans les airs suivans de l'abbé Métastase:

Sò che pietà non ài :
  Eppur ti deggio amar.
  Dove imparasti mai
  L' arte d' innamorar
  Quando mi offendi ?
Se impietosir non sai,
  Se amor non vive in te,
  Perchè, crudel, perchè
  Così mi accendi ?

§ 790. Il y a des airs composés en vers *tronchi*, excepté quelquefois le dernier de chaque strophe. Le poëte sait les choisir à propos, en ayant égard à la matière et aux circonstances. Tout cela contribue agréablement à la variété qui, comme le dit *Tartini*, fait une des beautés de la musique. On en trouve des exemples, non-seulement dans les drames de *Zeno*, et dans les vers lyriques d'autres auteurs, mais aussi dans les airs suivans, de Métastase.

I. .... Dovrei... ma no.
  L'amore... oh Dio!... la fè...
  Ah che parlar non so...
  Spiegalo tu per me. *Did. abband.*

II. Che non mi disse un dì!
  Quai Numi non giurò!
  E come, oh Dio! si può,
  Come si può così
  Mancar di fede? *Olimp. att. 2, sc. 4.*

III. Eccomi : non ferir.
  Numi, pietà non v'è?
  Ricordati di me,
  Morir mi sento.
A ben di sasso il cor
  Chi, senza lacrimar,
  A forza di mirar
  Questo tormento.

IV. Caro, son tua così
  Che per virtù d' amor,
  I moti del tuo cor
  Risento anch' io.

Mi dolgo al tuo dolor,
Gioisco al tuo gioir;
Ed ogni tuo desir
Diventa il mio. *Olimp. att.* 3, *sc.* 2.

V. Parto se vuoi così;
Ma questa crudeltà
Forse ti costerà
Qualche sospiro.
Conoscerai l' error;
Ma il tardo tuo dolor
Ristoro non sarà
Del mio martiro.

Ces airs, terminés à chaque strophe par un mot *piano*, ne sont pas, à mon avis, trop favorables à la cadence musicale : je n'en ferais usage que rarement, et pour varier.

A Venise on ne chante souvent que sur des vers de ce genre, qui sont tous *tronchi* :

Adonca mò
Se l' è de no,
Se son real
Nó me fe' mal :

Voglime ben,
Nè pì, nè men
Che mi volevi za
Per el passà.

Ces mêmes sortes de vers sont employés aussi en Sicile :

Cara Nici dimmi dì,
Quantu tu poi fari fa.
Chi ci metti a dirmi sì,
Ca mi sentu mortu già.
In guardari ssa beltà
Cchiù resistiri non pò
Lu miu cori inverità
Disunitu a chissu to....
Ca si nsembula sarà,
Autru 'un c' è pri mia chi tu :
Tutti a tia li dugnu té,
Li mei affetti e servitù, etc.

Voyez-en d'autres exemples d'airs composés tous en vers *tronchi*, dans la quatrième partie de cet ouvrage, §§ 1112, 1114.

REGLE X.

§ 791. *Le talent du poëte lyrique doit briller surtout dans le choix du rhythme.*

Cette règle est générale, et convient à tout genre de poésie (1). Si l'on veut exprimer des sentimens emportés et tumultueux, des mouvemens rapides et légers, des idées agréables et brillantes, le rhythme anapeste du vers *decasillabo* y serait à propos : c'est en de pareilles circonstances, le vers favori de l'abbé Métastase :

I. Quel destrier che all' albergo è vicino
Più veloce s' affretta nel corso;
Non l' arresta l' angustia del morso,
Non la voce che legge gli dà, etc.

II. Son qual fiume che gònfio d'umori,
Quando il gelo si scioglie in torrenti,
Selve, armenti, capanne, e pastori
Porta seco, e ritegno non à.
Se si vede fra gli argini stretto,
Sdegna il letto,
Confonde
Le sponde,
E superbo fremendo sen va. *Didon. att. 1, sc. 13.*

III. Che mi giova l' onor della cuna,
Se nel giro di tante vicende,
Mi contende
L' acquisto del trono
La fortuna
D' un rozzo pastor.
Cieca diva, non curo il tuo dono
Quando è prezzo d' ingiusto favor. *Demof. att. 1, sc. 9.*

IV. Dal più puro seren delle stelle
Sulle piume dell' aure leggere

---

(1) Certaines passions, dit J. J. Rousseau, ont dans la nature un caractère rhythmique, aussi bien qu'un caractère mélodieux... La tristesse marche par tems égaux et lents, et par tons faibles et bas. La joie par tems sautillans et vîtes, de même que par tons aigus et intenses.

Vengo nunzio d' immenso piacer.

Ecco in luce l' orrore cangiato,
Ecco l' alba del giorno bramato,
Ecco aperto degli astri il sentier.

Une matière grave exige des vers *ottonarii* ou *settenarii.*

Alla selva, al prato, al fonte
Io n'andrò col gregge amato;
E alla selva, al fonte, al prato
L' idol mio con me verrà.

In quel rozzo angusto tetto
Che ricetto a noi darà,
Colla gioia, e col diletto
L' innocenza albergherà. *Il Re Pastore, att.* I, *sc.* I.

Cauto guerrier pugnando
Già vincitor si vede:
Ma non depone il brando,
Ma non si fida ancor.

Chè le nemiche prede
Se spensierato aduna;
Cangia talor fortuna
Col vinto il vincitor.

Les sujets légers et badins, et les sujets anacréontiques, sont chantés sur des vers de cinq ou de six syllabes.

Saper bramate
Tutto il mio core:
Non vi sdegnate,
Lo spiegherò.
Mi dà diletto
L'altrui dolore,
Perciò d'affetto
Cangiando vo'.

Il genio è strano,
Lo veggo anch' io:
Ma tento invano
Cangiar desio:
L' istesso Ircano
Sempre sarò. *Metast.*

L' onda che mormora
Tra sponda e sponda,
L' aura che tremola
Tra fronda e fronda
E' meno instabile
Del vostro cor:

Pur l'alme semplici
De' folli amanti
Sol per voi spargono
Sospiri e pianti;
E da voi sperano
Fede in amor.

Ch'io mai vi possa
Lasciar d' amare,
Non lo credete,
Pupille care:
Nemmen per gioco
V' ingannerò.

Voi foste, e siete
Le mie faville;
E voi sarete,
Care pupille,
Il mio bel foco,
Finch'io vivrò.

Voici d'autres couplets charmans du même Métastase (dans l'*Asilo d'Amore*), où les Dieux conspirent contre l'Amour, et où Vénus prend sa défense :

Cada il tiranno
Regno d' Amore,
Regno d' inganno,
Di crudeltà.

Scherzando accende,
Si fa costume;
Alfin si rende
Necessità.
Cada, il tiranno, etc.

Scemo ogni core
De' suoi martiri,
L' aure respiri
Di libertà.

Mai non produce
Gioie perfette;
Sempre promette
Felicità.

E' un falso Nume
Che d' ozio nasce,
E che si pasce
Di vanità.

Grado non cura;
Confonde insieme
L' età matura,
La verde età.

Cada il tiranno, etc.

Vénus répond

Senza l' amabile
Dio di Citera
I dì non tornano
Di primavera :
Non spira un zeffiro,
Non spunta il dì.

L' erbe sul margine
Del fonte amico,
Le piante vedove
Sul colle aprico,
Per lui rivestono
L' antico onor.

Il n'est point de mouvement dans la nature et dans les passions, qui ne retrouve dans les diverses espèces de rhythmes des mouvemens qui leur répondent, et qui deviennent leur image. Ces rapports étaient tellement fixés chez les Grecs, qu'un chant perdait tous ses agrémens dès que sa marche était confuse et indéterminée, et que l'o-

reille ne recevait pas aux termes convenus la succession périodique des sensations qu'elle attendait. Le chant dénué de ces convenances rhythmiques pourrait être comparé, selon l'expression de l'auteur des *Voyages d'Anacharsis*, à des traits réguliers, mais sans ame et sans expression.

Chez nous le choix du rhythme dépend du goût du poëte et du musicien qui, suivant le caractère des passions qu'ils veulent exprimer, pressent ou ralentissent la mesure dans le rhythme, sans néanmoins en altérer les proportions. Aussi sont-ils obligés de connaître la nature des différens rhythmes (§§ 20, 21), et précisément les quatre principaux, dont les paroles des langues italienne et française sont plus ou moins susceptibles (§§ 199 et 200). — La langue italienne abonde en mots trochées et en dactyles : par le rhythme des premiers, elle aura l'avantage d'obtenir un mouvement léger et aisé, et par le rhythme des derniers, un mouvement qui résulte de la nature du dactyle, qui, comme le dit Isac. Vossius, est *concinnus, pulcher et jucundus*. La langue française qui abonde en mots ïambes et anapestes, jouira des avantages que le même Vossius attribue à ces sortes de mots : *Jambus incessum et percussionem habet insignem et virilem : non acer tantum, et bellicus, sed et mordax et iracundus. Anapestus inprimis decorus est maximè virilis; aptus est hic permovendis affectibus.* Nous avons dit dans le premier volume, que le rhythme ïambe a été préféré toujours à tous les autres, par égard à la musique.

RÈGLE XI.

§ 792. *Le poëte doit avoir soin de varier le rhythme et la mesure des vers à chaque air, et à chaque duo.*

Cette règle est une conséquence de la précédente. Comme

delle vocali, e per così dire la più malinconica; tal che se, cantando, si vocalizzasse, la u *metterebbe senza dubio timore ai fanciulli.*

Le consonanti servono a modificare le vocali, e renderle più, o meno soavi. Le labbiali come m, b, p, *sono di lor natura più soavi. Quelle per cui la lingua urta contro ai denti, e contro il palato, come* r, t, *sono più aspre. Quelle che si formano colla gola sono barbare. Le sillabe* ge, gi, ja, je, jo, ju, xa, xe, xi, xo, xu *sono un avanzo del gorgoglio affricano.*

Dall' unione delle lettere risulta la maggiore o minor soavità delle parole, che divengono più soavi, e flessibili quanto sono più le vocali che le compongono. Le sillabe di tre o quattro consonanti con una vocale, come nelle lingue settentrionali, riescono asprissime.

RÈGLE XIV.

§ 795. *Une pièce de vers destinée à être chantée devrait consister en un seul sujet, exprimé aussi brièvement et aussi tendrement que possible.*

Cette règle m'a été fournie par le musicien anglais Burnay, qui dans son *Journal des Voyages*, etc. eut occasion de remarquer la nécessité de l'unité des sujets dans les airs, etc. Il eut à Paris un entretien avec M. Grétry, et ils conclurent ensemble qu'il y avait en France, ainsi qu'ailleurs, des personnes qui faisaient de fort jolis vers, pleins d'esprit, d'invention, et de sentiment, très-agréables à lire; mais qu'il y en avait peu qui fussent propres au chant.

Depuis qu'on a commencé, disait-il, à raffiner sur la mélodie, et qu'en France on a voulu exclure le récitatif des opéra comiques, un air qui généralement rehausse,

ou

ou termine une scène, n'est pas fait pour [illegible] des pointes, des épigrammes, [illegible] térogènes, ou de ces métaphores qui frappent par leur éclat. Si le poëte a quelque pitié du compositeur, s'il aime la musique, s'il veut enfin fournir l'occasion de rendre symétrique la musique de son air, la pensée doit en général être une, et l'expression facile et laconique.

Mais dans les airs français, chaque ligne en général comporte une nouvelle pensée: de sorte que si le compositeur a plus d'égards à la réputation du poëte qu'à la sienne, il doit à chaque ligne changer son sujet, [illegible] aux prises avec le poëte.

Dans un air, c'est en répétant les traits qu'on [illegible] les passions. La musique la plus propre à [illegible] est celle dans laquelle les beaux passages sont répétés, [illegible] l'on revient judicieusement au premier motif, tandis qu'il vibre encore à l'oreille, et qu'il est encore présent à la mémoire. Telles sont en général les idées de [illegible]

La règle ci-dessus exposée peut être [illegible] par [illegible] ce que nous avons dit au § 780.

RÈGLE XV.

§ 796. *Les qualités d'un bon poëte [illegible] briller plus qu'ailleurs dans la composition des [illegible] des duo, des trio, et dans tous les morceaux d'ensemble [illegible] pour y réussir, le poëte doit suivre les pas et [illegible] de l'abbé Métastase dans ces compositions [illegible] quoique très-rares dans ses drames.*

Par l'accord ravissant de deux, ou de trois voix [illegible] en italien *primo, secondo e basso* [illegible] concerts à quatre voix *soprano*, [illegible]

basso, et même à cinq et à six voix), les duo et les trio font dans les théâtres, et partout ailleurs, les délices des cœurs sensibles, et de tous les amateurs de musique. Un drame dans lequel le poëte n'a pas soin de ménager au moins quatre ou cinq de ces pièces en question, est, dans le goût actuel, fade et sans intérêt, sans parler de cette monotonie d'airs à une voix, qu'on y laisserait régner.

Ces petites compositions peuvent être variées par le poëte inspiré de ce bon goût général, de cet instinct délicat qui dans tous les arts avertit un être bien organisé de ce qui est bon et beau en lui-même, indépendamment de la fantaisie: il sait distinguer que telle ou telle autre combinaison qui offre de la nouveauté, peut donner au musicien les moyens de produire un chant agréable et nouveau.

Tantôt ce sont deux voix qui commencent en même tems à exprimer entre deux personnes les mêmes sentimens, ou le combat vif et rapide de deux sentimens opposés (1),

---

(1) « Dans les *duo* de l'opéra français, dit Marmontel (Elém. de Lit» tér., au mot *Duo*), tel qu'on l'a fait jusqu'à présent, les deux per» sonnes disent d'un bout à l'autre presque la même chose, et parlent » sans cesse à la fois. C'est là ce qu'il y a de plus éloigné de la vérité, » et en même tems de moins agréable. » Marmontel se trompe peut-être dans ces deux jugemens. Je ne vois rien qui s'éloigne de la nature, et qui soit désagréable dans cette manière de chanter: lui-même trouve très-agréable et vrai l'accord de deux voix qui chantent dans une partie du duo: or, si l'on peut en chanter une partie, pourquoi ne pourrait-on pas chanter un duo entier sur le même accord? Qu'il dise plutôt, (et j'en conviendrai) qu'il serait désagréable et monotone de chanter ainsi sur la même méthode tous les duo, et les trio d'un opéra.

Le célèbre *Tartini* (Traité de la Musique, ch. 5, pag. 138, 139, 140) nous fait observer que ces sortes de concerts à plusieurs voix ne sont pas naturels, et que le chant n'en peut être imitatif. Les Grecs, dit-il, qui tenaient avec rigueur à cette imitation, ne pouvaient et ne devaient pas se servir de ces sortes de concerts. Chaque passion a ses mou-

ce qui donne au chant un début imposant et agréablement imprévu :

Tantôt les voix se font entendre séparément ; mais aussitôt le moment arrive où les mouvemens de l'ame des deux côtés s'échappent à la fois : le dialogue cesse, et les deux voix se rencontrent, et procèdent avec le même accord :

Souvent après une alternative de demandes et de réponses, le poëte arrange les vers en sorte que les deux chanteurs, séparés l'un de l'autre, chantent ensemble, mais chacun à part, en imitant le monologue d'une manière vraisemblable :

Souvent aussi deux amis ou deux amans accordent leurs voix, pendant qu'un troisième personnage, imitant le monologue, joint à l'accord des deux voix le charme de la voix de basse-taille. En un mot, les manières de varier ces petites compositions sont, pour ainsi dire, infinies. C'est au poëte à les inventer, à les modifier avec grâce, pour donner occasion au musicien de créer de la bonne musique.

§ 797. Mais le talent de composer des duo, des trio et autres pièces d'ensemble, éprouve beaucoup de difficultés, et n'est pas si commun qu'on le pense. Il suppose dans le poëte une oreille fine et sensible au nombre, et beaucoup d'habitude à manier la langue et à la plier à son gré ; il n'est pas donné à tous les versificateurs de pouvoir imiter dans les vers lyriques de l'abbé Métastase, cet art

---

vemens particuliers et son ton de voix, l'*allegrèzza* (ce sont ses propres mots) *à il suo moto veloce, ed il suono di voce intenso ed acuto; la mestizia à il suo moto tardo, ed il tuono di voce rimesso e grave.* Or il est impossible que dans l'harmonie à quatre voix, les deux extrêmes, qui sont la voix aiguë et la voix de *basso*, puissent exciter la joie, parce qu'il y a une opposition intrinsèque entre le grave et l'aigu : ce dernier convient à la tristesse, et le premier caractérise la joie.

dans les théâtres, que toutes les règles exposées pour composer des récitatifs et des airs, doivent être subordonnées à la maxime suivante, « que puisque l'essence des beaux » arts consiste dans l'expression, c'est par cette même ex- » pression qu'ils doivent faire briller leurs vers lyriques. »

Par cette maxime, un bon poëte doit en général substituer aux descriptions fleuries, aux comparaisons inutiles, aux moralités froides et sententieuses, des passions vives et véhémentes, des situations intéressantes, le langage du cœur, et un spectacle toujours varié par la mobilité des images; sans présenter jamais au musicien, rien qui puisse blesser la vraisemblance, la vérité et l'effet dramatique.

Il doit être persuadé que le succès d'une bonne musique ne dépend que de lui. L'essence de la musique consistant dans l'expression, il est évident qu'en s'associant aux paroles, elle ne peut avoir d'autre expression que celle qui anime ces mêmes paroles, dont elle doit suivre le sens, le caractère, et le rhythme. — La véritable fonction de la musique est celle de seconder la poésie pour fortifier les sentimens et l'intérêt des situations; elle ajoute à la poésie ce que la vivacité des couleurs ajoute à un dessin correct et bien composé. Tels sont les principes que les grands compositeurs ont constamment professés. Or, comment le musicien pourrait-il donner de l'expression à un chant, qui doit imiter des objets qui n'en ont pas? Comment relever par des couleurs la beauté d'un tableau dont le dessin est incorrect?

Nous en avons vu la possibilité au § 756.

COMPARAISON

DE LA CANTATE ET DE TOUT CE QUI A ÉTÉ DIT DANS LE CHAPITRE PRÉCÉDENT, AVEC LA VERSIFICATION FRANÇAISE.

§ 799. La *Cantate*, et les *Drames pour le chant* sont des compositions libres, qui par cette liberté même que les Français ont si mal interprétée, manquent très-souvent à l'objet principal, qui est celui d'être destiné à la musique.

Nous avons observé dans ce chapitre (§§ 774, 777, 778 et suiv.), que les vers qu'on veut associer au chant, sont différens des vers qu'on doit déclamer librement en parlant. Néanmoins ceux qui sont subordonnés au chant, et qui suivent servilement la rigueur de ses lois, doivent se montrer dégagés et libres; ensorte qu'en obéissant en secret aux besoins de la musique, avec laquelle ils ont un rapport intime, ils paraissent la maîtriser, et que les vers et les idées semblent dictés par la nature, et non par la nécessité. Ainsi les vers destinés à la musique sont libres, ou doivent paraître toujours tels : mais cette liberté doit être accompagnée par des règles que le poëte se propose; et ces règles savent concilier à la fois la poésie avec la musique, et la poésie avec la nature et le bon sens. Mais encore une fois, *hoc opus, hic labor* : cet art n'est pas le partage de tous les poëtes : au génie divin qui les caractérise, il faut ajouter un génie de plus qui les porte à réussir heureusement dans ce genre particulier de composition.

J. B. Rousseau a fait plusieurs *Cantates*. Je vais en citer

une que je ne me lasse pas d'admirer, et qui a été regardée toujours comme la plus belle dans ce genre.

CANTATE.

Circé.

« Sur un rocher désert, l'effroi de la nature,
» Dont l'aride sommet semble toucher les cieux,
» Circé pâle, interdite, et la mort dans les yeux,
» Pleurait sa funeste aventure.
» Là, ses yeux errans sur les flots,
» D'Ulysse fugitif semblaient suivre la trace :
» Elle croit voir encore son volage héros ;
» Et cette illusion soulageant sa disgrace,
» Elle le rappelle en ces mots,
» Qu'interrompent cent fois ses pleurs et ses sanglots.

AIR.

« Cruel auteur des troubles de mon ame,
» Que la pitié retarde un peu tes pas :
» Tourne un moment tes yeux sur ces climats ;
» Et si ce n'est pour partager ma flamme,
» Reviens du moins pour hâter mon trépas.
» Ce triste cœur, devenu ta victime,
» Chérit encor l'amour qui l'a surpris ;
» Amour fatal ! ta haine en est le prix :
» Tant de tendresse, ô Dieux, est-elle un crime,
» Pour mériter de si cruels mépris ?
» Cruel auteur des troubles de mon ame,
» Que la pitié retarde un peu tes pas, etc.

» C'est ainsi qu'en regrets sa douleur se déclare.
» Mais bientôt de son art employant les secours,
» Pour rappeler l'objet de ses tristes amours,
» Elle invoque à grands cris tous les Dieux du Ténare,
» Les Parques, Némésis, Cerbère, Phlégéton,
» Et l'inflexible Hécate, et l'horrible Alecton.
» Sur un autel sanglant l'affreux bûcher s'allume :
» La foudre dévorante aussitôt le consume :
» Mille noires vapeurs obcurcissent le jour :
» Les astres de la nuit interrompent leur course :
» Les fleuves étonnés remontent vers leur source ;
» Et Pluton même tremble en son obscur séjour. »

AIR.

« Sa voix redoutable
» Trouble les enfers :
» Un bruit formidable
» Gronde dans les airs :
» Un voile effroyable
» Couvre l'Univers.
» La terre tremblante
» Frémit de terreur :
» L'onde turbulente
» Mugit de fureur :
» La lune sanglante
» Recule d'horreur.

» Dans le sein de la mort, ses noirs enchantemens
» Vont troubler le repos des ombres :
» Les mânes effrayés quittent leurs monumens ;
» L'air retentit au loin de leurs longs hurlemens ;
» Et les vents échappés de leurs cavernes sombres,
» Mêlent à leurs clameurs d'horribles sifflemens.
» Inutiles efforts ! amante infortunée !
» D'un Dieu plus fort que toi dépend ta destinée :
» Tu peux faire trembler la terre sous tes pas,
» Des enfers déchaînés allumer la colère ;
» Mais tes fureurs ne feront pas
» Ce que tes attraits n'ont pu faire.

AIR.

« Ce n'est point par effort qu'on aime ;
» L'Amour est jaloux de ses droits ;
» Il ne dépend que de lui-même,
» On ne l'obtient que par son choix.
» Tout reconnaît sa loi suprême,
» Lui seul ne connaît point de lois.

» Dans les champs que l'hiver désole,
» Flore vient rétablir sa cour :
» L'Alcyon fuit devant Eole,
» Eole le fuit à son tour ;
» Mais sitôt que l'Amour s'envole,
» Il ne connaît plus de retour. »

§ 800. Marmontel fait beaucoup d'éloges de Quinault : quelques savans de nos jours ont mis cet auteur d'*Armide*

à côté de Racine. Boileau, qui blâmait souvent ses poésies, est appelé par Voltaire le Zoïle de Quinault ; il semble donc qu'il ait voulu le comparer à Homère. On a dit qu'aucun auteur n'avait possédé mieux que lui l'art de faire des vers propres à être mis en musique. Cela est vrai en général : et si l'on veut en juger d'après mes idées, Quinault était le meilleur entre tous les poëtes de son tems, qui ignoraient tout-à-fait l'art de faire des vers pour la musique : il l'ignorait lui-même ; son génie seul l'y conduisait (§ 778). Mais malgré tout son génie, les *Gluck* et les *Piccini* qui, en suivant les traces du célèbre *Vinci*, connaissaient l'art du chant périodique, l'art d'arrondir et de régler la période musicale, ont abandonné le théâtre de Quinault, pour chercher une versification plus commode.

Cependant, quoique les vers de Quinault ne puissent s'accommoder tous au genre de musique reçu avec enthousiasme sur les théâtres français, il a pu être néanmoins très-utile aux poëtes lyriques qui l'ont suivi, en ce qu'il leur a fait connaître combien on pouvait rendre la langue française souple et flexible. Ses vers, à ce que dit Boileau, n'étaient pas d'une grande force, ni d'une grande élévation ; mais c'est leur faiblesse même qui les rendait d'autant plus propres à la musique. Ses vers efféminés ont une facilité, une mollesse, une douceur qui charment. Quinault, a dit M. Geoffroi, possédait cet art de dire des jolis riens et des niaiseries agréables :

« La seule affaire
» D'une bergère
» Est de songer
» A son berger (1). »

(1) Il faut avouer cependant que ces jolis petits riens ne se rencontrent

On y admire quelquefois dans les airs une certaine égalité de vers qui fait que le musicien n'est pas assujetti à l'inconvénient de changer deux et trois fois de tems et de mouvement dans le même couplet. Voilà ce qu'il faut en

---

pas souvent dans les opéra de Quinault : ils semblent faits comme par hasard. On trouve des poëtes lyriques postérieurs à Quinault, qui ont mis de ces niaiseries agréables dans des chansons entières ; et les vers y sont bien symétriques, comme dans les exemples suivans :

La Violette,
Se plait seulette
Sous la coudrette,
Son vrai séjour.

Pâle et modeste,
Elle y déteste
L'éclat funeste
Des feux du jour.

Elle s'admire,
Et semble dire :
Voit-on rien luire
De plus pompeux ?

Voyez la Rose,
A peine éclose,
Elle s'expose
A tous les yeux.

Mais, ô disgrâce !
Sa beauté passe ;
Elle s'efface
En un instant.

O ma Bergère !
Sois donc moins fière,
Si tu veux plaire
A ton amant. »

Voici un autre exemple semblable :

Dans un bois sombre,
Un jour Lison
Dormait à l'ombre
Sur un gazon.

A l'entour d'elle
Zéphir jouait,
Et de son aile
La caressait.

L'Amour me guide
Vers tant d'appas ;
Et le perfide
Me dit tout bas :

Elle sommeille
Sous l'alisier,
Pour qu'on l'éveille
Par un baiser.

A sa demande
Que repartir ?
Un Dieu commande,
Faut obéir.

Et ma dormeuse,
Sans y penser,
S'éveille heureuse
De mon baiser.

Voyez un autre exemple cité au § 269, tome I.

A ces *jolis riens* je vais ajouter le trio suivant de Marmontel dans *Zémire* et *Azor*, act. 3, sc. 6, pour faire voir que ce fut sur ces petites *niaiseries*, analogues à une situation tendre et intéressante, que le fameux Grétry répandit une mélodie si touchante et si pleine de charmes, qu'assis-

général pour le chant. Quinault donc a pu et même a dû être utile aux poëtes qui l'ont suivi, en leur faisant voir que si dès son tems il a pu adoucir la versification pour la musique, rien n'empêche que les poëtes modernes n'en fassent autant, et même beaucoup mieux : car on ne trouvera personne, je pense, ni entre les Français ni entre les étrangers versés dans la langue française, qui soit assez sot, ni assez impertinent pour prétendre que Quinault a épuisé dans ses vers tout son génie et toutes les ressources de la langue, et qu'il n'a laissé après lui aucun moyen de radoucir de plus en plus les vers qu'on doit destiner au chant. Les airs de Quinault peuvent-ils sou-

---

tant moi-même à une représentation de cet opéra, pénétré d'admiration, je fus obligé d'avouer que jamais je n'avais entendu rien de mieux en Italie.

[1] *Sander et ses filles, Fatmé et Lisbé, placés dans le miroir enchanté.*

Sand. *Ah! laissez-moi, laissez-moi la pleurer,*
A mes regrets laissez-moi me livrer.

Fat. Lisb. *Mon père; hélas! cessez de la pleurer,*
A vos regrets cessez de vous livrer.

Sand. *Qui m'aimera jamais comme elle?*
Lisb. *Ce sera moi.*
Fat. *Ce sera moi.*
Sand. *Qui me rendra son tendre zèle?*
Lisb. *Ce sera moi.*
Fat. *Ce sera moi.*
Croyez la voir.

Sand. *Oui, je la voi,*
Je crois l'entendre qui m'appelle.

Fat. Lisb. *Nous vous aimons.*
Sand. *Je le sais bien :*
Mais, ma Zémire!
Ah! ma Zémire,
Reviens, reviens!
Sans toi j'expire,
Reviens, reviens.

Fat. Lisb. *Sans toi, Zémire,*
Ton père expire,
Reviens, reviens.

tenir un parallèle avec quelqu'air de Racine, dans son *Athalie*, et avec les deux strophes suivantes (excepté le dernier vers) que j'ai lues dans les vieilles poésies de Malherbe?

« Cette Anne si belle,
» Qu'on vante si fort,
» Pourquoi ne vient-elle?
» Vraiment elle a tort.

» Son Louis soupire
» Après ses appas :
» Que veut-elle dire,
» De ne venir pas? »

§ 801. Entre les poëtes qui ont su faire des vers pour la musique bien mieux que Quinault, je compte comme le premier, le savant Marmontel, dont les opéra comiques eurent le bonheur d'être notés par M. Grétry, qui leur a donné un titre à l'immortalité. L'auteur des comédies de *Zémire et Azor*, de l'*Ami de la Maison*, etc., avait beaucoup de dispositions pour ce genre difficile de versification; et à son goût naturel il réunissait quelques connaissances nécessaires pour le seconder. En commençant à savoir les véritables principes de la versification, en reconnaissant à peu près le jeu de l'accent tonique dans les vers, il lui fut facile de bien associer les vers à la musique (1).

(1) Voici des exemples de beaux airs faits par Marmontel : je les admire par leur régularité et par leur rondeur.

Dans l'opéra d'*Atis*, fait par Quinault, il ajoute l'air suivant:

RÉCITATIF.

Amans qui vous plaignez, vous êtes trop heureux,
Mon cœur, de tous les cœurs, est le plus amoureux:
Et tout près d'expirer, je suis réduit à feindre.
Que c'est un tourment rigoureux
De mourir d'amour sans se plaindre!

AIR:

Brûlé d'une flamme
Qui fait mon malheur,
Il faut dans mon ame
Cacher ma douleur.

Il avait lu, admiré, et imité l'ouvrage du *P. Giovenale Sacchi*, italien, *sur la division du tems dans les vers, dans la musique, et dans la danse*; ses écrits fourmillent

---

Il faut que j'expire
Victime du sort,
Sans même oser dire
Qui cause ma mort.
Parmi l'alégresse
D'un peuple assemblé,
Confus et troublé,
De quelle tristesse
Je suis accablé ! »

Dans son opéra comique *Lucile*, j'admire ce beau *duo* de la scène x, entre *Lucile* et *Julie* sa femme de chambre :

Jul. *Ah, ma belle maîtresse !*
Quelle douleur vous presse ?
Qui fait couler vos pleurs ?

Luc. *Tu n'as plus de maîtresse :*
Laisse couler mes pleurs.

Jul. *Vous qui de tous les cœurs*
Captivez la tendresse.

Luc. *Tout ce qui m'intéresse*
Ajoute à mes malheurs.

Jul. *La foule des plaisirs*
Autour de vous s'empresse.

Luc. *Non, non, le charme cesse*
Qui trompait mes desirs.

Jul. *Ah, ma belle maîtresse !*
Quelle douleur vous presse ?
Qui fait couler vos pleurs ?

Luc. *Tu n'as plus de maîtresse :*
Laisse couler mes pleurs.

Jul. *J'avais mis tant d'adresse*
A vous parer de fleurs.

Luc. *Non, leur éclat me blesse :*
Laisse couler mes pleurs.

à 2. *Tout annonce un jour propice,*
Et tout change en un moment !
Quelle épreuve ! quel supplice
Pour le cœur d'un tendre amant !

partout des principes et des idées de l'auteur italien, dont il a eu tort de ne pas citer le nom.

L'exemple de Marmontel mérita d'être imité par quelques poëtes lyriques, entre lesquels le savant Hoffman surpasse de beaucoup son maître : je ne crains pas d'avancer

---

On peut bien dire que les quatre derniers vers sont un chant même avant d'être appliqués au chant.

Toute la critique qu'on pourrait faire contre ce *duo*, consiste en ce que, 1° les vers *settenarii* ne sont pas marqués constamment de l'accent sur la seconde syllabe; ce qui oblige le musicien à blesser souvent la prosodie de la langue : nous parlerons de ce défaut, remarqué souvent dans les airs même de l'abbé Métastase, au § 818 et suiv.; 2° que cette rime continuelle en *esse* est un peu fatigante (*sasievole*); 3° que le dialogue est un peu long.

De semblables vers ne sont pourtant si propres au goût de Marmontel qu'ils ne conviennent quelquefois à celui de Quinault. L'exemple suivant fait voir que cet excellent poëte, quoiqu'ignorant les règles des formes symétriques, quoique peu informé de l'esprit de la versification lyrique, en avait les principes dans le fond de son cœur; et par ces principes, il était capable de faire non-seulement de petites niaiseries, mais des chansons anacréontiques parfaitement régulières :

La beauté la plus sévère
A pitié d'un long tourment,
Et l'amant qui persévère
« Devient un heureux amant. »

Tout est doux, et rien ne coûte
Pour un cœur qu'on veut toucher.
« L'onde se fait une route,
» En s'efforçant d'en chercher. »
L'eau qui tombe goutte à goutte
« Perce le plus dur rocher. »

L'hymen seul ne saurait plaire;
Il a beau flatter nos vœux :
L'amour seul a droit de faire
Les plus doux de tous les nœuds.

Il est fier, il est rebelle;
Mais il charme tel qu'il est :
L'hymen vient quand on l'appelle;
L'amour vient quand il lui plaît.

qu'il serait le premier Métastase de la France, s'il voulait consacrer ses loisirs à ce genre difficile de versification.

Par les soins de ces nouveaux poëtes, le drame lyrique a été assujetti à certaines règles qui lui sont propres, et il a reçu par là des améliorations très-sensibles. Mais il s'en faut de beaucoup qu'il soit arrivé à sa perfection.

§ 802. Si les Français se proposent d'imiter tous les charmes de la musique italienne, il leur faut absolument une versification qui touche de près à ces degrés de culture où le génie de l'abbé Métastase éleva la poésie lyrique; et pour atteindre à ce but, il faut une connaissance complète de toutes les règles qu'il a observées et que j'ai exposées pour favoriser l'alliance entre la parole et le chant. Ce sont les beaux vers qui inspirent de la belle musique: *L'eccellenza a cui si è in questo secolo sollevata la musica* (dit *Ranieri de' Calsabigi*, dans sa préface à l'édition des drames de Métastase en 1755) *è alle poesie del signor Metastasio in gran parte dovuta*

Il n'est point de résistance
Dont le tems ne vienne à bout,
Et l'effort de la constance
A la fin doit vaincre tout.

Tout est doux, et rien ne coûte, etc.

L'amour trouble tout le monde;
C'est la source de nos pleurs:
C'est un feu brûlant dans l'onde;
C'est l'écueil des plus grands cœurs,
Il est fier, il est rebelle, etc.

Ces vers de Quinault sont *ottonarii* (en français, *vers de sept syllabes*). Le rhythme en est trochée; et il y est exactement observé, excepté dans les vers guillemetés. Le dernier vers, *C'est l'écueil des plus grands cœurs*, laisse quelque chose à desirer: c'est que ce vers exige l'accent sur la troisième et sur la cinquième syllabe. Or, sur la cinquième se trouve le mot *plus*, qui perd l'accent lorsqu'il est suivi d'un adjectif.

dovuta. Sono le sue poesie che tanta, e tanta bellezza ànno somministrato al canto. Et ailleurs il dit : *Dalla maestà, energia, e brillanti immagini della poesia del signor Metastasio, dipende a mio parere la forza, varietà e bellezza della nostra musica. L'armonia che ne' suoi versi alla semplice lettura si scopre da' nostri compositori, somministra loro tutte quelle pompe musiche che a forza dagli animi i più prevenuti esiggono ammirazione, e rispetto.* On peut appliquer ici le passage suivant du comte *Algarotti* (Sagg. sull' oper. in music.), pour convaincre les Français que toute la réussite des opéra dépend du livret et des beaux vers que le poëte donne au musicien : *Dal libretto si può quasi affermare che la buona dipende, o la mala riuscita del dramma. Esso è la pianta dell' edifizio ; esso è la tela su cui il poeta à disegnato il quadro che à da esser colorito di poi dal maestro di musica.* — Je ne sais pas ce que serait devenu ce grand génie de Grétry s'il n'eût été secondé par les vers de Marmontel : ou je dirai plutôt, combien d'autres trésors d'harmonie et de mélodie ce génie heureux n'aurait-il pas découverts pour honorer le théâtre français, si des vers encore plus beaux que ceux de Mar montel avaient pu en seconder les élans ?

§ 803 *bis*. Je répète encore que pour obtenir la musique des italiens en France, il faut d'abord établir la versification sur le goût naturel et vrai des grands maîtres italiens ; parmi lesquels le principal modèle à imiter est Métastase. Le poëte qui saura suivre ce modèle fera en France la même révolution que Métastase a faite en Italie dans la poésie lyrico-dramatique. Je ferai voir dans tout le cours de cet Ouvrage, que cela non-seulement est possible, mais aussi très-facile pour ceux qui ont reçu de la nature des dispositions heureuses.

804. Toutes les règles et toutes les observations, con-

tenues dans ce deuxième chapitre, doivent être suivies par les poëtes français qui composent des drames pour le chant. Elles ne sont pas à moi, la raison et l'expérience les ont dictées ; je n'ai fait que les extraire, en grande partie, des meilleurs auteurs italiens et français.

Sans répéter ici ces mêmes règles et observations, et sans rappeler tout ce qui est essentiel à savoir sur les accens, la division du tems dans la versification, le rhythme, je me contenterai seulement de relever quelques défauts particuliers et les plus essentiels qui s'opposent aux règles données ; et je proposerai quelque réforme dans ce genre de composition, pour rapprocher de plus en plus la versification et la musique française de celle des Italiens.

§ 805. Je commence par le Récitatif français qui, soit pour l'espèce du rhythme que le poëte y emploie, soit pour le genre de chant que le musicien lui applique, loin de se rapprocher de l'italien, comme le célèbre *Lulli*, en le créant en France, s'était proposé de le faire (1), s'en

(1) Le goût du récitatif italien, introduit en France par *Lulli*, déplut à tout le monde, qui ne voyait dans la déclamation des récitatifs qu'une uniformité ennuyeuse. On prétendait que cette déclamation roulait sur un cercle assez borné de phrases de convention, revenant perpétuellement sur elles-mêmes, et exprimant d'une seule manière les idées et les passions différentes ; ce qui est contraire à la nature du discours déclamé.

Le fameux Gluck, et après lui, *Piccini* arrivèrent en France pour dissiper le sujet de ces mécontentemens. Leur réputation contribua à raffermir ce que *Lulli* avait introduit à l'opéra français. Mais les inconvéniens cités ne cessèrent pas d'avoir lieu ; et les opéra ont presque toujours suivis le style de l'ancienne psalmodie française. On répéta alors que cette déclamation italienne ne s'approchait pas de la vérité ; qu'elle ne pouvait pas imiter tous les accens oratoires, et qu'en les imitant, elle se mettait en opposition avec la mélodie du chant.

C'est en vain qu'on aurait pu répondre à toutes ces difficultés, que l'uniformité dans le prétendu nombre borné des phrases employées dans la déclamation des récitatifs pouvait disparaître par les différens tons que le musicien et l'acteur pouvaient donner à ces mêmes phrases, en imitant

éloigne de beaucoup, et offre dans les opera un spectacle qui n'est pas des plus agréables.

Le poëte donne au musicien des récitatifs composés en vers alexandrins rimés à chaque couplet. Et le musicien, sans se pénétrer du véritable caractère qui convient aux dialogues, épuise toutes les ressources de son art pour embellir de toute la pompe musicale, et surcharger de prétendus agrémens les mots souvent indifférens et sans passion. On n'y distingue guère le récitatif simple de l'*obligé*; l'*oblige* se confond avec l'air, la partie la plus essentielle du chant se confond avec la déclamation; on ne sait pas si ce que l'on chante est un air ou un récitatif (1); et l'oreille, fatiguée souvent d'une interminable

---

les accens des passions; et que ces tons, variés sur une même phrase, pouvaient être vrais sans être en opposition avec la mélodie, comme on l'admire en général dans la déclamation chantée des Italiens. On aurait répondu, et on répond actuellement (voy. le discours de Framery qui, en 1802, a remporté le prix de musique et de déclamation proposé par la classe de Littérature et Beaux-Arts, pag. 14); on aurait répondu, dis-je, que *la poésie française, si faiblement accentuée, ne se prête pas, comme la poésie italienne, au débit de la scène lyrique, qui exige un usage si fréquent des modulations les plus détournées.*

Voilà, pour toute ressource et pour dernier refuge, le défaut de l'accent dans la langue française. C'est le moyen unique de se tirer d'affaire sans beaucoup de frais du côté de l'esprit. J'ai démontré partout que la langue française est plus accentuée, ou au moins aussi accentuée que l'italienne, si l'on parle de l'accent grammatical ou tonique. Que si l'on parle de l'accent pathétique (ce qu'on n'a pas voulu distinguer assez en France), cet accent se trouve non-seulement dans les tons de toutes les langues, mais aussi dans les tons de voix de tous les animaux.

(1) *I recitativi francesi*, dit le Calsabigi, *odorano molto delle loro arie, e le arie de' loro recitativi. Ed ecco l' origine di quella monotonia che, nelle loro opere, dagli stranieri generalmente si sente (j'ajouterai, si detesta.*

Je parle ici des récitatifs dans les drames héroïques du *grand opéra*. Quant aux opéra comiques, ils sont ordinairement en prose, et on compose et on chante des airs, des duo, des trio, etc. aux endroits de la pièce où la situation est favorable. En italie, les opéra comiques sont

monotonie, n'a pas, pour se délasser, la consolante espérance d'attendre un air qui se rende sensible par un changement de style.

§ 806. J. J. Rousseau, dans sa Lettre sur la Musique, appelle le récitatif français *une extravagante criaillerie*. Il n'y trouve pas, et avec raison, cette déclamation harmonieuse propre au récitatif. J'espère qu'en s'énonçant ainsi, il fera grâce, pour cette fois, à la langue française, et qu'il se contentera d'attribuer ces défauts au peu d'habileté du poëte, et plus encore du musicien.

Sans vouloir pénétrer ici dans tous les secrets de la musiques, pour relever l'inhabileté de quelques musiciens, je borne mes réflexions à la versification seulement, de laquelle, comme je l'ai fait observer, dépend le bon ou le mauvais succès de la musique : et je dis que la manière de versifier le récitatif français, est très-gênante pour le musicien, que ces alexandrins cadencés par une rime, et accompagnés d'une longue monotonie, n'imitent qu'avec beaucoup d'effort la nature du dialogue ; et qu'avec ces sortes de vers on ne peut pas imiter le goût et le style du chant des récitatifs italiens.

Voulez-vous chanter les récitatifs comme en italien? Le moyen en est simple ; employez les mêmes espèces de

---

chantés avec deux sortes de chants bien distincts et bien caractérisés ; l'un qui appartient aux récitatifs, et l'autre aux airs ; ce que je crois bien plus raisonnable. Au lieu qu'en français, le passage de la prose au chant est réellement très-brusque et peu naturel. Si l'on trouve de la vraisemblance dans le chant d'une partie de la comédie, pourquoi ne serait-il pas vraisemblable qu'on chantât la comédie toute entière ? Qu'on ne dise pas qu'on peut y chanter seulement la partie pathétique ; car la passion est répandue partout plus ou moins dans le discours : et par ce plus ou moins, on partage le chant en deux parties principales, celle de la déclamation et celle des airs.

vers, et la même combinaison que les poëtes italiens leur donnent.

Le récitatif italien est composé de vers *endecasillabi* et *settenarii*, différemment combinés, selon la gravité ou la légéreté des idées que l'on veut rendre (§ 729. *Voyez* les exemples aux §§ 771 et 809.) Cette combinaison de vers à rhythme ïambe est très-analogue à la nature du discours et de la déclamation. Rien n'empêche que les poëtes dramatiques français n'en fassent autant.

§ 807. Ce projet, je le prévois, doit choquer le préjugé des Français; il paraîtra peut-être encore ridicule, et peu digne d'être mis en pratique. Mais qu'on examine la nature du récitatif italien, et l'on verra qu'il est employé toujours par moitié dans les opéra français, sans s'en apercevoir. En effet, on y emploie une longue suite de vers *settenarii*; car on ne peut pas douter que chaque vers alexandrin ne soit qu'un composé de deux vers *settenarii* (§§ 309, 313). Qu'on rompe donc la monotonie de ces *settenarii*, en y entremêlant des *endecasillabi* ou vers communs; et l'on verra alors qu'on en obtiendra la déclamation musicale italienne. Je pourrais me tromper peut-être sur les effets de ce projet que j'annonce avec tant d'assurance; mais cela ne doit pas empêcher le poëte et le musicien philosophes d'en faire au moins un essai.

Sed quid tentasse nocebit? Ovid. Métam.

§ 808. On pourrait m'objecter que le vers commun des Français a été rejeté depuis long-tems comme mauvais, et peu convenable aux poëmes épiques et dramatiques; et qu'on lui a substitué l'alexandrin. Je ne réponds pas, avec le P. *Sacchi*, que par ce changement on a fait un mauvais marché, car je reconnais dans les vers alexandrins beaucoup de noblesse. Je rappelle seulement ce que nous avons observé dans la seconde partie de cet Ouvrage,

chap. 2, art. 6, § 422, nos 1, 2, 3, que l'*endecasillabo* peut avoir l'accent seulement sur la sixième syllabe, ou sur la quatrième et la huitième, ou sur la quatrième et la septième: nous avons observé que le *vers commun* des Français est parfaitement semblable à cet *endecasillabo* (§§ 438, 439 et suivans); que la plus grande partie de ces vers français garde l'accent sur la quatrième et la septième syllabe (§ 440); que cette dimension n'est pas légitime, et devient contraire au rhythme ïambe qui est propre à l'*endecasillabo* (§§ 425, 435) (c'est pourquoi ces sortes de vers sont rudes, sautillans, et n'ont que peu de gravité); et qu'enfin l'*endecasillabo* français peut avoir les mêmes accens que l'héroïque italien, sur la quatrième et la sixième, ou sur la quatrième et la huitième, et que par là il peut se montrer avec une dignité héroïque (§ 439 et suivans).

§ 809. De ces observations on peut conclure que les Français peuvent imiter aisément le récitatif italien, en faisant usage à la fois des vers *settenarii* et *endecasillabi*; dont les accens doivent être placés sur la quatrième et la huitième ou septième syllabe.

Qu'on n'oppose pas avec Marmontel (Voy. not. au § 438), que les vers français accentués ainsi répugnent à l'oreille, ne sont pas harmonieux, etc. Nous avons parlé (§ 442) du tort qu'il a eu de juger ainsi.

Peut-on ne pas entendre l'harmonie et la mélodie des vers français cités aux §§ 441, 442, tom. 1, de ces vers qui offrent absolument la même harmonie que ceux de l'*endecasillabo*, qui fut jadis le rhythme chéri des Français, et qui fait à présent les délices des poëtes italiens? Peut-on ne point reconnaître la régularité et la douce harmonie des vers suivans que j'admire dans la scène 2 du second acte de l'opéra d'Ossian, de ces vers qui, outre la quatrième, ont l'accent sur la huitième ou sur la sixième syllabe?

Divin Soleil[4], que ta lumière[8] est pure!
Que tes rayons[4] sont doux[6] et bienfaisans[8] !
Tout vit par toi[4] ; tu pares[6] la nature :
Tous les mortels[4] te doivent[6] leur[8] encens.

Au reste, qu'on veuille préférer en France l'*endecasillabo* ou vers commun), qui ait, entr'autres, l'accent sur la septième syllabe, cela n'empêche pas qu'il ne puisse être fort bien déclamé de la manière dont on le déclame en Italie, comme on pourra en être convaincu par l'expérience.

Par cette conduite que je propose, les Français peuvent bien rapprocher leur récitatif de celui des Italiens, et même l'égaler. Ils peuvent le former sur les grands modèles que les drames de Métastase leur fournissent.

On peut imiter, par exemple, en un style descriptif, ce superbe morceau de la *Betulia liberata*, dans lequel Judith peint, avec des images frappantes, le moment où elle égorgea Holoferne :

Apre il barbaro il ciglio : e' incerto ancora
Fra il sonno e fra la morte il ferro immerso
Sentesi nella gola. Alle difese
Sollevarsi procura, e gliel contende
L' imprigionato crin. Ricorre a' gridi ;
Ma interrotte la voce
Trova le vie del labbro, e si disperde.
Replico il colpo. Ecco l' orribil capo
Dagli omeri diviso :
Guizza il tronco reciso
Sul sanguigno terren : balzar mi sento
Il teschio semivivo
Sotto la man che il sostenea. Quel volto
A un tratto scolorir ; quegli occhi intorno
Cercar del sole i rai,
Morire, e minacciar vidi, e tremai.

On peut imiter ce dialogue de la *Didone abbandonata*, act. 1, sc. 1, où Enée décidé à quitter Didon,

tâche de justifier son départ par les ordres qu'il avait reçus de son père Anchise, qui lui apparut pendant son sommeil.

En. No, Principessa, amico,
Sdegno non è, non è timor che move
Le frigie vele, e mi trasporta altrove.
So che m' ama Didone,
Pur troppo il so; nè di sua fe pavento.
L' adoro, e mi rammento
Quanto fece per me: non sono ingrato.
Ma ch'io di nuovo esponga
All' arbitrio dell' onde i giorni miei
Mi prescrive il destin, voglion gli Dei:
E son sì sventurato,
Che sembra colpa mia quella del Fato.
Sel. Se cerchi al lungo error riposo, e nido,
Te l' offre in questo lido
La germana, il tuo merto, il nostro zelo.
En. Riposo ancor non mi concede il Cielo.
Sel. Perchè?
Osm. Con qual favella
Il lor voler ti palesaro i Numi?
En. Osmida, a questi lumi
Non porta il sonno mai suo dolce obbliò,
Che il rigido sembiante
Del genitor non mi dipinga innante.
Figlio, (ei dice, e l' ascolto.) Ingrato figlio!
Questo è d' Italia il regno
Che acquistar ti commise Apollo, ed io?
L' Asia infelice aspetta
Che in un altro terreno,
Opra del tuo valor, Troia rinasca:
Tu il promettesti: io nel momento estremo
Del viver mio la tua promessa intesi,
Allor che ti piegasti
A baciar questa mano, e mel giurasti.
E tu frattanto, ingrato
Alla patria, a te stesso, al genitore,
Qui nell' ozio ti perdi, e nell' amore
Sorgi: de' legni tuoi
Tronca il canape reo, sciogli le sarte:
Mi guarda poi con torvo ciglio, e parte.

Et cet autre du drame *Achille in Sciro*, act. 2, sc. 2, lorsqu'Ulysse et Arcade, dans le palais du roi de Sciros, veulent découvrir adroitement si c'était vraiment Achille, celui qui déguisé en femme, se faisait appeler *Pirra*. Ulisse feint de ne pas le voir, et se met à contempler les tableaux historiques d'Hercule, qui décoraient la salle du palais.

Ul. Di questo albergo invero
Ogni arredo è regal : quei sculti marmi
Sembran pieni di vita. Eccoti Alcide
Che l'idra abbatte : ah gli si vede in fronte
Lo spirito guerrier ! l'anima eccelsa
Gli à l'industre maestro in fronte accolta :
(Guarda se m'ode :) (*bas à Arcade*).
Arc. (Attentamente ascolta,) (*bas à Ulysse.*)
Ul. Ecco quando dal suolo
Solleva Anteo per atterrarlo : e l'arte
Qui superò se stessa. Oh come accende
Quand' è sì al vivo espresso
Di virtude un esempio ! Io già vorrei
Esser Alcide, O glorioso, o grande,
O magnanimo Eroe ! vivrà il tuo nome
Mille secoli, e mille...
Ach. (Ah non così si parlerà d'Achille !) (*à part.*)
Ul. (Ed or ?)
Arc. (S'agita, e parla).
Ul. (Osserva adesso).
Che miro !... Ecco l' istesso
Terror dell' Erimanto
In gonna avvolto alla sua Jole accanto !
Ah l' artefice errò : mai non dovea
A questa di viltà memoria eterna
Avvilir lo scarpello :
Quì Alcide fa pietà : non è più quello.
Ach. (E vero : è ver : oh mia vergogna estrema !) (*à part.*)
(*en frémissant.*)
Ul. Arcade, che ti par ? (*bas à Arcade.*)
Arc. Parmi che frema. (*bas à Ulysse.*)

Enfin ce monologue dans le drame *Demofoonte*, où *Timante* déterminé à supporter avec constance la mort,

examine toutes les misères qui accompagnent la vie humaine :

Perchè bramar la vita ? e quale in lei
Piacer si trova ? Ogni fortuna è pena,
E' miseria ogni età. Tremiam fanciulli
D'un guardo al minacciar : siam gioco adulti
Di fortuna, e d'amor : gemiam canuti
Sotto il peso degli anni. Or ne tormenta
La brama d' ottenere : or ne trafigge
Di perdere il timore. Eterna guerra
Anno i rei con se stessi : i giusti l'ànno
Coll' invidia, e la frode. Ombre, deliri,
Sogni, follie, son nostre cure : e quando
Il vergognoso errore. . .
A scoprir s' incomincia, allor si muore.

§ 810. De cette manière enfin il sera plus aisé aux Français d'imiter cette simplicité et cette précision dans leurs drames, ce style serré, cette altercation concise entre deux acteurs, et cette interruption par laquelle la conversation s'échauffe, et qui soutient l'attention et l'intérêt des spectateurs. En voici encore d'autres exemples tirés des poésies de l'immortel Métastase.

Giasone (dans le drame *Issipile*) croit qu'*Issipile*, son amante, a tué son propre père. Il la repousse avec horreur, sans vouloir écouter aucune justification.

Issip. Vedrai....
Gias. Vidi abbastanza.
Issip. Nè vuoi....
Gias. Nè voglio udirti.
Issip. E credi ?....
Gias. E credo
Che son reo se ti ascolto.
Issip. Dunque....
Gias. Parti.
Issip. E l' amore ?
Gias. Con rossore il rammento.
Issip. E sono....
Gias. E sei
Oggetto di spavento agli occhi miei.

Achille (dans le drame *Achille in Sciro*) balance entre la gloire et l'amour. *Ulisse* d'un côté le presse de partir pour le siége de Troie, *Deidamia* de l'autre côté le retient.

Deid. Pensi? non parli? E fisse
Tieni le luci al suol?
Ach. Che dici Ulisse? (*à Ulysse*)
Ul. Che signor di te stesso
Puoi partir, puoi restar: che a me non lice
Premer più questo suolo:
Che a partir ti risolva, o parto solo.
Ach. Che angustia!
Deid. E che rispondi?
Ach. Io resterei... ma... Udisti?...
Ul. E ben risolvi.
Ach. Io verrei teco: ma... vedi...
(*En lui montrant Déidamie.*)
Deid. Ah! lo comprendo,
Già di partir scegliesti:
Va ingrato: addio.
Ach. Ferma, Deidamia.
Ul. Intendo:
Ai la dimora eletta:
Resta imbelle: io ti lascio.
Ach. Ulisse! aspetta.

Admirez le morceau suivant du drame *Temistocle*, act. 1, sc. 9, où Thémistocle persécuté par les Grecs, se présente à son ennemi Xerxès, roi de Perse, et lui demande un asile.

Les interlocuteurs sont *Serse*, *Sebaste*, *Themistocle* et *Neocle*, fils de *Themistocle*.

Sers. Temistocle fra' Persi
Credon, Sebaste, i Greci. Ah certo, e spia
Se mai fia vero: il tuo signor consola.
Questa vittima sola
L'odio che il cor mi strugge
Calmar potrebbe...
Neocl. (E il genitor non fugge.)
Tem. (Ecco il punto: all' impresa.) (*Il va se présenter à Xercès.*)

Neocl. (Ah padre! ah senti!)
Tem. Potentissimo Re.
Seb. Che ardir! quel folle
Dal trono si allontani.
Tem. Non oltraggiano i Numi i voti umani.
Seb. Parti.
Sers. No no: si ascolti.
Parla stranier; che vuoi?
Tem. Contro la sorte
Cerco un asilo;
E non lo spero altrove:
Difendermi non può che Serse, o Giove.
Sers. Chi sei?
Tem. Nacqui in Atene.
Sers. E greco ardisci
Di presentarti a me?
Tem. Sì, questo nome
Qui è colpa, il so: ma questa colpa è vinta
Da un gran merito in me. Serse tu vai
Temistocle cercando, io tel recai.
Sers. Temistocle! Ed è vero?
Tem. Ai Regi innanzi
Non si mentisce.
Sers. Un merito sì grande
Premio non v'è che ricompensi. Ah dove,
Quest' oggetto dov'è dell' odio mio?
Tem. Già sugli occhi ti sta...
Sers. Qual è?
Tem. Son io.
Sers. Tu!
Tem. Sì.
Neocl. (Dove mi ascondo?)
Sers. E così poco
Temi dunque i miei sdegni?
Dunque.
Tem. Ascolta, e risolvi. Eccoti innanzi
De' giuochi della sorte
Un esempio, o signor. Quello son io
Quel Temistocle istesso,
Che scosse già questo tuo soglio; ed ora
A te ricorre, il tuo soccorso implora!
Ti conosce potente,
Non t' ignora sdegnato: eppur la speme
D' averti difensor a te mi guida:
Tanto o Signor di tua virtù si fida.

Sono in tua man : puoi conservarmi, e puoi
Vendicarti di me. Se il cor t' accende
Fiamma di bella gloria, io t' apro un campo
Degno di tua virtù : vinci te stesso;
Stendi la destra al tuo nemico oppresso.
Se l' odio ti consiglia;
L' odio sospendi un breve istante, e pensa
Che vana è la ruina
D'un nemico impotente, util l'acquisto
D'un amico fedel; che Re tu sei;
Ch' esule io son, che fido in te; che vengo
Vittima volontaria a questi lidi :
Pensaci : e poi del mio destin decidi.

Sers. (Giusti Dei! Chi mai vide
Anima più sicura!
Qual nuova spezie è questa
Di virtù, di coraggio? A Serse in faccia
Solo, inerme, nemico
Venir! fidarsi!... Ah questo è troppo!...) Ah dimmi,
Temistocle, che vuoi? con l'odio mio
Cimentar la mia gloria? Ah questa volta
Non vincerai. Vieni al mio sen : m' avrai
Qual mi sperasti. In tuo soccorso aperti
Saranno i miei tesori; in tua difesa
S'armeranno i miei regni : e quindi appresso
Fia Temistocle, e Serse un nome istesso.

Tem. Ah signor! fin' ad ora
Un eccesso parea la mia speranza :
Eppur di tanto il tuo gran cor l' avanza.
Che posso offrirti? i miei sudori? il sangue?
La vita mia? Del benefizio illustre
Sempre saran minori
La mia vita, il mio sangue, i miei sudori.

Sers. Sia Temistocle amico
La mia sola mercè : le nostre gare
Non finiscan però. De' torti antichi
Se ben l'odio mi spoglio,
Guerra con te più generosa io voglio.

Contrasto assai più degno
Comincerà, se vuoi,
Or che la gloria in noi
L'odio in amor cambiò.
Scordati tu lo sdegno :
Io la vendetta obblio :
Tu mio sostegno, ed io
Tuo difensor sarò.

Je ne peux m'empêcher d'offrir à mes lecteurs un autre morceau du dialogue entre *Tiridate* et *Zenobia* (dram. *Zenobia*, act. 3, sc. 11.) Cette princesse aimait ardemment *Tiridate*; mais obligée d'épouser *Radamisto*, elle s'imposa le devoir d'éviter à jamais l'aspect de son amant.

Zen. Principe!... Oh Dio!
Ti pregai d'evitarmi.

. . . .

Tir. Oh instabile! oh crudele!
Oh ingratissima donna! A chi fidarsi?
A chi creder, Mitrane? E' tutto inganno
Quanto si ascolta, e vede:
Zenobia mi tradì! non vi è più fede.
Zen. Non son io, Tiridate,
Quella che ti tradì: fu il ciel nemico,
Fu il comando d' un padre. Io non so dirti
Se timore, o speranza
Cambiar lo fe': so che partisti, e ad altro
Sposo mi destinò.
Tir. Nè tu potevi?....
Zen. Che potevo, infelice! E regno, e vita,
E onor, mi disse, a conservarmi, o Figlia,
Ecco l'unica strada. Or dì, che avresti
Saputo far tu nel mio caso?
Tir. Avrei
Saputo rimaner di vita privo.
Zen. Io feci più: t' ò abbandonato, e vivo.
Non giovava la morte
Che a far breve il mio duol: te ucciso avrei,
Disubbidito il padre, etc.

Voyez l'exemple d'autres dialogues et monologues au § 771.

§ 811. Passons à quelques observations sur les airs français. Le principal défaut que j'ai pu y remarquer, c'est de s'éloigner très-souvent des règles III et IV données aux § 773, 776, où l'on recommande une certaine régularité de rhythme, une symétrie, un arrondissement de phrases et de périodes, et entre ces phrases et ces périodes, une division de paroles ou de syllabes en autant

de petites césures qui imitent, autant qu'il est possible, les *battute* toujours constantes et uniformes de la musique.

§ 812. Nous avons fait observer dans le cours de cet Ouvrage la parfaite liaison, et la correspondance des mouvemens des vers de la poésie avec ceux de la musique (§ 199 et suiv.). Nous avons vu que la première, fille légitime de cette dernière, en a adopté les formes, la mesure, le nombre, les pieds ou *battute* (§§ 137, 196 et suiv.). Il faut donc que les vers qu'on doit associer à la musique portent les mêmes empreintes et les mêmes propriétés du chant. Or *l'ordre, la rondeur, les retours de phrase en musique en font presque tout le charme*, comme le dit M. Grétry. Il faut donc que les vers suivent le même ordre, la même rondeurs, les mêmes retour de phrase, etc. (*Voy.* §§ 774, 776.)

§ 813. Mais les poëtes français en donnant souvent aux mêmes airs des vers de différentes mesures et d'un rhythme différent, comme l'observe Marmontel même (1), mettent en opposition la poésie avec la musique; et par ce contraste, le chant sera toujours gêné, rompu, et sans dessein (§ 774),

(1) « Prenez la plus harmonieuse des odes de Malherbe ou de J. B. » Rousseau, dit Marmontel, vous n'y trouverez pas quatre vers de suite » favorablement disposés pour une phrase de chant : c'est bien le même » nombre de syllabes, mais nulle correspondance, nulle symétrie, nulle » rondeur, nulle assimilation entre les membres de la période, nulle aptitude enfin à recevoir un chant périodique et mélodieux : le mouvement » donné par le premier vers est contrarié par le second, etc. »

« L'art d'arrondir et de symétriser la période musicale, dit ailleurs le » même Marmontel, a été jusqu'ici peu connu des Français. Mais par » les essais que j'en ai faits moi-même au gré d'un musicien habile, j'ose » assurer que notre langue s'accommode facilement à cette formule du » chant. On commence déjà à la reconnaître, on commence même à sentir » que le charme de l'air, phrasé à l'italienne, manque à la scène de » l'opéra français, pour l'animer et l'embellir : et lorsqu'on saura l'em- » ployer avec intelligence et avantage, ainsi que le *duo* et le récitatif » obligé, il en résultera, pour l'opéra français, sur l'opéra italien, une » supériorité que je ne crains pas de prédire. »

parce qu'il n'est pas possible de donner un ordre musical à des vers où tous les accens sont en désordre (1).

(1) « Que peut donc faire le musicien condamné à chanter de pareils vers? » (ce sont les mots du savant Hoffman dans le Journal de l'Empire, du 8 » mai 1812.) Il faut qu'il choisisse entre trois partis : ou qu'il change de » rhythme à chaque instant, ce qui serait insupportable; ou qu'il viole la » prosodie en coupant les mots, et en plaçant les bonnes notes sur les mau- » vaises syllabes, ce qui n'est guère moins vicieux; ou enfin qu'il fasse un » chant vague, sans caractère déterminé, qui ne fasse pas trop sentir le » rhythme, et qui ne choque pas trop la prosodie. Ce dernier procédé est » le moins mauvais, mais il n'est pas bon ».

Ce n'est pas que tous les airs français soient généralement défectueux: on en trouve quelquefois de réguliers, comme nous venons de voir dans les notes des §§ 800, 801. Je pourrais même en donner des exemples pris à des époques les plus anciennes. En voici un dans une chanson qu'on attribue à Raoul, comte de Soissons, qui vivait du tems de Saint Louis:

Ha! belle blonde,
Au corps si gent,
Perle du monde,
Que j'aime tant!
D'une chose j'ai bien desir,
C'est d'un doux baiser vous tollir.
Si par fortune
Courrouceriés,
Cent fois pour une
Le vous rendrai
Volontiers.

On voit dans ces couplets une régularité qui domine. Le mot *volontiers*, à la fin du second couplet, est admissible, car il ne dérange pas la phrase de la musique.

Voici un autre exemple, pris des chansons d'Haguenier, en 1718. M. de la Harpe fut charmé de la simplicité, du sentiment et de la grâce de cette chanson:

De mon berger volage
J'entends le flageolet:
De ce nouvel hommage
Je ne suis point l'objet.
Je l'entends qui fredonne
Pour une autre que moi;
Hélas! que j'étais bonne
De lui donner ma foi!

Autrefois l'infidèle
Faisait dire à l'écho
Que j'étais la plus belle
Qui fût dans le hameau;
Que j'étais sa bergère,
Qu'il était mon berger,
Que je serais légère
Sans qu'il devînt léger.

Je

Je vais m'expliquer mieux et relever, par quelques exemples, ce défaut remarquable qui a retardé le progrès de la musique en France.

Je ne m'engage pas à citer ici tous les airs français composés à la fois de deux, trois et quatre rhythmes différens qui obligent le musicien à changer au milieu des phrases la forme du chant ; j'examinerai seulement quelques couplets, les moins mauvais de ces auteurs français qui ont joui d'une réputation marquée. Je commence par J.-J. Rousseau dans son *Devin du village*.

J'ai perdu tout mon bonheur :
» J'ai perdu mon serviteur.
» Colin me délaisse.
» Hélas ! il a pu changer.
» Je voudrais n'y plus songer :
» J'y songe sans cesse.

Le printems qui vit naître
D'aussi belles ardeurs,
Les a vu disparaître
Aussitôt que les fleurs.

Mais s'il ramène à Flore
Les inconstans zéphirs,
Ne pourrait-il encore
Ranimer ses desirs ?

Dans ma douleur extrême
Je voudrais me venger :
Que ne puis-je de même
Prendre un autre berger !

Mais, non, pour l'amour même
Je ne voudrais changer.
Hélas ! lorsque l'on aime,
Peut-on se dégager ?

Ce sont des vers bons pour la musique. Le rhythme y est en général le même ; les strophes y sont régulièrement partagées, et les accens, dans la plus grande partie distribués avec ordre. Je vais ajouter la chanson suivante que M. de la Harpe admire par ses grâces anacréontiques. L'auteur en est la comtesse de Murat, vers l'an 1690.

Faut-il être tant volage !
Ai-je dit au doux Plaisir.
Tu nous fuis, hélas ! quel dommage !
Dès qu'on a cru te saisir.
Ce Plaisir tant regrettable
Me répond : rends grâce aux Dieux :
S'ils m'avaient fait plus durable,
Ils m'auraient gardé pour eux.

Entre plusieurs beaux airs qu'on admire actuellement dans les nouveaux

Quelle musique pourrait-il résulter des vers si mal combinés? On n'y voit ni une égale distribution de phrases, ni une cadence de couplet qui puisse favoriser la cadence parfaite du chant. On ne sait même si tous ces vers font un couplet, ou si l'on peut les partager en deux. Mais venons au rhythme : les deux premiers vers sont *ottonarii* (appelés en français de *sept syllabes*), dont le rhythme est trochée (§ 345); le troisième vers est *senario* (ou vers de cinq syllabes en français), qui appartient au rhythme anapeste (§ 275). Les deux premiers exigent donc un chant dont la *battuta* soit double, et qui se termine en levant; et le troisième demande une musique à trois tems, dont la *battuta* se termine en frappant (§ 204). Ne serait-ce pas un contre-tems qui répugne à l'uniformité du rhythme musical?

Mais, dira-t-on, Rousseau a fait de joli chant sur ces vers. Oui, il en a fait du mieux qu'il a pu.

§ 814. Examinons le quatrième vers :

« Hélas ! il a pu changer. »

La mesure est égale aux deux premiers vers; et l'on pourrait croire, au premier abord, qu'il pourrait être chanté commodément sur la musique des deux premiers vers. Point du tout : il produirait inévitablement un contre-sens. Qu'on fasse attention que les deux premiers vers ont l'accent sur la troisième syllabe, et que la musique a dû

---

opéra, je choisis le suivant, pris dans la partition gravée de l'opéra d'*Ossian*, act. 3, sc. 6 :

Hélas ! sans m'entendre,
Tu quittes ce bord ;
L'ami le plus tendre
Gémit sur ton sort.
Malgré leur attente,
Reviens, Rozmala ;
Ta fuite épouvante
Le cœur d'Hydala.

s'arranger en conséquence. Ce quatrième vers chanté sur cette musique donnée, doit donc avoir l'accent sur la troisième, et il faudrait le prononcer de la manière suivante :

« Hélas ! il — a pu changer. »

Et voilà le contre-sens. Il me semble voir les grimaces que J.-J. Rousseau a faites, lorsqu'en notant ce vers il s'est apperçu de cette contradiction. Au lieu de dire : *oh, quel mauvais poëte !* je l'entends crier : *quelle méchante langue !*

Son *Devin du Village* fourmille de pareilles fautes, qui sont l'effet de sa mauvaise versification : je pourrais en relever une cinquantaine au moins. (Voy. § 210.)

§ 815. **Examinons maintenant quelques airs de Marmontel :**

« Allons, ma mie,
» Suivez mes pas,
» Je vous en prie,
» Et ne me manquez pas :
» On fait de nous trop peu de cas ;
» Et je suis las
» De ce tracas :
» Tout ce fatras,
» Cet embarras
» Me pèse par trop sur les bras.
» S'il me prend jamais envie
» De retourner de ma vie
» A ballet, ni comédie ;
» Je veux bien qu'on m'estropie.
» Allons, ma mie, etc. »

J'avoue qu'un italien accoutumé à lire des vers lyriques des poëtes de sa nation, des airs si coulans et si méthodiquement arrangés, ne pourra parvenir jamais à déclamer ce galimathias en vers. D'ailleurs cette rime en *as*, qui frappe impitoyablement huit fois l'oreille, n'est pas un choix du meilleur goût. Il me semble que Marmontel

ait voulu renouveler le genre de Quinault, qui s'est permis de donner au chant les vers suivans :

« O Mars impitoyable !
» Est-il irrévocable
» Que ta haine implacable
» Accable
» Une ame inébranlable
» Au milieu des hasards ?
» O Mars ! ô Mars ! ô Mars ! » *Opera, Cadmus.*

Quant aux vers, le musicien est heureux d'arriver sans obstacle jusqu'au troisième ; mais lorsqu'il arrive au quatrième et au cinquième vers, il ne saura plus à quoi s'en tenir. Des trois premiers vers *quinarii*, de rhythme ïambe (§§ 260, 269), il lui faut passer au quatrième, qui est un *settenario ;* et de ce *settenario*, il faut qu'il passe au cinquième, qui est un *novenario*. Mais il n'en est pas quitte, car il lui faut parcourir encore quatre petits vers qui forment quatre *quinarii*, et un cinquième vers, qui est un *novenario tronco*. Enfin il trouve un peu de soulagement dans les quatre derniers vers, qui semblent rentrer dans l'ordre ; mais là même, il n'est pas en sûreté : il trouve quatre vers *ottonarii*, dont trois ont l'accent sur la troisième syllabe, et un sort de l'ordre, ayant l'accent sur la quatrième ; ce qui éprouve le même inconvénient remarqué au § précédent.

§ 816. Je remplirais bien des pages si je voulais relever la grande quantité de défauts qui se trouvent dans tous ses opéra comiques. Pour en faire remarquer encore quelques-uns des moins évidens, analysons l'air suivant de l'opéra l'*Ami de la Maison :*

« Ah, dans ces fêtes,
» Que de conquêtes
» L'amour n'eût pas
» Fait sous vos pas !
» Dans quelle ivresse
» Toute la Grèce

» N'eût-elle pas
» *Célébré tant d'appas !*
» On eût dit : la voilà ; c'est elle
» Qui ne cède qu'à Cypris :
» Donnons le prix
» A la plus belle.
» La voilà, la voilà, c'est elle. »

Je veux bien accorder que la première strophe en vers *quinarii* soit passable (1) ; que la seconde en vers *quinarii* le soit aussi ; et que par conséquent le chant ait pu continuer méthodiquement sur le rhythme de la première strophe. Pourquoi donc déranger cette mesure par le dernier vers de sept syllabes ?

6
« Célébré tant d'appas. »

Il est vrai que ce vers de sept syllabes que les Français appellent de six, n'est pas contraire aux autres de cinq ; car l'un et les autres sont d'un même rhythme qui est le ïambe (§§ 269, 305) ; mais il est vrai aussi que le nombre des pieds n'est pas le même.

La troisième strophe est composée de vers *novenarii* ; ce n'est pas un grand inconvénient. Les deux petits vers

« Donnons le prix
» A la plus belle, »

ne sont au fonds qu'un *novenario*. Mais parmi ces *novenarii* pourquoi fourrer l'*ottonario*

« Qui ne cède qu'à Cypris ? »

De plus : le premier *novenario* a l'accent sur la troisième ; le *novenario* composé des deux petits vers : *Donnons le prix à la plus belle*, a l'accent sur la quatrième.

---

(1) J'accorde que la première et la seconde strophe sont passables ; mais dans le fond elles sont défectueuses. En effet, le rhythme étant ïambe, chaque vers doit avoir l'accent sur la seconde syllabe : ce qui n'a pas lieu dans les vers cités.

Voilà donc une opposition d'accens. Je conclus que tous ces vers de Marmontel ne sont ni bien arrondis, ni symétriques, et que souvent l'un est contradictoire avec l'autre.

§ 817. Souvent le rhythme d'un air, d'un duo, ou d'un trio, paraît irrégulier, mais il ne l'est pas, comme nous l'avons observé dans les airs italiens, au § 775. Rien de plus beau que ce trio dans *Zémire et Azor*. Rien de plus beau encore que la musique que le charmant Grétry a su lui appliquer. Qu'un italien l'entende chanter, pourvu qu'il ait de l'ame et de l'oreille, il ne peut qu'en être charmé. La scène est occupée par trois sœurs qui travaillent, et qui soupirent après le moment de l'arrivée de leur père, éloigné d'elles depuis quelque tems. La situation est vraiment belle.

à 3. « Veillons, mes sœurs, veillons encore,
» La nuit
» S'enfuit
» Devant l'aurore.

Zémire. » Mes sœurs, voilà bientôt le jour :
» Jour prospère,
» Rends un père,
» Rends un père à notre amour.

Fatmé. » Il m'a promis des dentelles.

Lisbé. » A moi des rubans nouveaux.

Fatmé. » Les dentelles
» Les plus belles,

Lisbé. » Et les rubans les plus beaux.

Zémire. » Il m'a promis une rose ;
» C'est la fleur que je chéris.

Fatm. Lisb. à 2. » Une rose !
» C'est peu de chose.

Zémire. » De sa main elle est sans prix.

à 3. » Veillons, mes sœurs, etc. »

Voilà des vers qui peuvent exciter le génie du musicien. Voilà de petits charmans riens dont se loue le savant

Geoffroi en parlant des vers lyriques de Quinault. Qu'on en fasse de semblables, puisque Marmontel a su les faire.

Le premier vers est *novenario ;* et l'on dirait que le second est de trois syllabes, et que le maître de Chapelle est obligé de changer de rhythme. Point du tout : le second vers est *novenario* aussi. Ceux qui n'ont pas lu mon ouvrage, ou qui entendent peu l'esprit de la versification que Marmontel fut un des premiers à saisir, croiront que mon assertion est paradoxale. Mais ils reviendront de cette erreur, lorsqu'en réunissant ces trois petits vers

« La nuit
» S'enfuit
» Devant l'aurore, »

ils trouveront un *novenario* bien mesuré.

« La nuit s'enfuit devant l'aurore. »

La même chose peut se dire des vers suivans, quoique le poëte ait voulu changer de rhythme, et passer des vers *novenarii* aux vers *ottonarii*, et les continuer jusqu'à la fin. (Ce sont des vers appelés en français de huit et de sept syllabes.)

§ 818. Qu'on ne croie cependant pas que ce beau *trio* soit sans défauts. Il y en a qui ont pu gêner le musicien. En effet, en commençant par la seconde strophe (car la première peut-être considérée comme parfaite), le premier vers est *novenario*, et le suivant est *ottonario* Remarquez la vivacité du *novenario* à rhythme ïambe.

« Mes sœurs, voilà bientôt le jour. »

Remarquez la lenteur du vers *ottonario* à rhythme trochée :

« Jour prospère, rends un père, »

Une oreille fine en sent la différence dans la musique;

mais, par l'habileté du musicien, cette différence n'est pas trop choquante. Poursuivons plus bas.

Voilà un vers qui doit absolument être *ottonario* :

« Une rose !
» C'est peu de chose. »

A quoi sert ce petit remplissage de *c'*, si ce n'est pour gâter le vers, en le convertissant mal-à-propos en *novenario ?* Otez ce *c'*, vous aurez le vers *ottonario* légitime :

« Une rose est peu de chose. »

§ 819. Je pourrais démontrer que les *ottonarii* ne sont pas réguliers, et qu'à la rigueur il leur manque quelque chose. C'est qu'entre ces *ottonarii* il y en a de ceux qui ont l'accent sur la troisième syllabe, et d'autres qui l'ont sur la quatrième. Nous avons observé, dans le cours de cet Ouvrage (*voyez* § 206 jusqu'à 212, 377 jusqu'à 380, 447 jusqu'à 452, etc., etc.) que cela fait une différence de dimension, ce qui met très-souvent en opposition la prosodie musicale avec celle de la langue. A ce propos, je trouve très-utile de répéter ici les mêmes observations que j'ai faites sur les vers *novenarii* (§ 377 jusqu'au 381.) dont les Français font un grand usage dans leur poésie lyrique.

§ 820. Un air composé régulièrement de vers *novenarii* n'offre pas la symétrie et la rondeur requises par les §§ 774, 777, 813, 814, etc., lorsque, sous le même nombre de syllabes, il admet des vers de différentes dimensions, c'est-à-dire, des pieds de rhythme différent (§ 362.)

Nous avons observé à l'article des vers *novenario* (que les Français appellent de huit syllabes) qu'il peut y avoir, relativement à l'accent tonique, quatre mesures différentes (§ 362). Sans répéter ici ces quatre dimensions

que je suppose exactement et distinctement rangées dans l'esprit de mes lecteurs ; je dis que ces différentes combinaisons d'accens dans le même vers, en produisant une agréable variété dans la poésie (§ 212, tom. 1), font le tourment du musicien, s'il s'avise de vouloir les mettre en musique : il sera absolument obligé de morceler le chant, le sens des paroles, et la prosodie. L'ignorance s'écriera aussitôt contre la mauvaise langue, et je m'écrie contre les mauvais poëtes, et même contre le musicien débonnaire qui se laisse entraîner à avilir son art sur des vers qui ne sont susceptibles ni d'harmonie ni de mélodie.

Voyez d'autres observations semblables aux §§ 210, 212, 378, tom. 1.

J'en ai dit assez, ce me semble, pour convaincre les poëtes lyriques, et les décider à employer tous les soins possibles pour donner aux musiciens des vers constamment uniformes et symétriques, non-seulement quant au nombre des syllabes, mais aussi quant à l'arrangement des accens, d'où dépend l'uniformité des pieds, des *battute*, des césures. Ces soins et ces attentions nécessaires pour la composition des vers lyriques, doivent être portées sur toutes les espèces de vers (1), mais plus particulière-

(1) Je vais en donner quelques exemples, choisis entre les poésies lyriques de J.-B. Rousseau et de Gentil Bernard.

J.-B. Rousseau, dans sa cantate IX de Bacchus, donne les vers suivans pour le chant : ce sont des vers *senarii* :

Des dons les plus rares
Tu combles les cieux.
C'est toi qui prépares
» *Le nectar des Dieux.*
» *La céleste troupe*
» *Dans ce jus vanté,*
» *Boit à pleine coupe*
L'immortalité.

ment sur les *novenarii*, appelés en français *de huit syllabes*, qui peuvent varier de quatre et même de cinq manières différentes, comme nous l'avons déjà vu aux §§ 359 et suiv., 374 et suiv., tom. 1.

Voici des *novenarii* bien symétriques que je trouve

Tu prêtes des armes
Au dieu des combats :
Vénus, sans tes charmes,
Perdrait ses appas.

Du fier Polyphème
Tu domptes les sens,
» *Et Phœbus lui-même*
Te doit ses accens.

G. Bernard, dans une Epître sur l'Automne, donne les vers suivans, qu'on pourrait bien mettre en musique :

Abrège ta course,
Amant de Thétis ;
Soleil, amortis
Tes feux dans leur source.

L'excès des chaleurs
» *A brûlé nos plaines,*
» *A séché nos fleurs,*
Tari nos fontaines.

L'aurore est sans fleurs,
Zéphyr sans haleine,
» *Flore sans couleurs.*

La seule Pomone,
» *Sous ce frais berceau,*
» *Rit et se couronne*
De pampre nouveau, etc.

Ces vers des deux auteurs nommés sont tout-à-fait charmans : on dirait qu'on ne peut rien offrir de mieux pour la lyre ; mais ils ne sont

épars çà et là dans l'opéra Ossian : leur rhythme est constamment ïambe.

Plŭs prōmpts quĕ toī, brĭllănte aŭrōre,
Noŭs dēvănçōns lĕs feūx dŭ joūr.
Poŭvoīr săcrē dĕ l'hārmŏnīe,
Qu'aŭ feū dĕ tōn dĭvīn gĕnīe.
Quĕ riēn n'ĕchāppe ă nōs rĕgārds.
Amīs, chĕrchōns ăvēc prŭdēnce, etc.

---

pas sans défauts. Ils sont *senarii*, appelés en français de *cinq syllabes*; et pour ne pas se confondre avec la prose, ils réclament l'accent sur la seconde syllabe (§§ 272, 281). En effet, les deux poëtes, quoiqu'ils ignorassent cette règle, ont donné à ces vers l'accent sur la seconde syllabe, comme j'ai eu soin de le marquer; mais il y en a plusieurs qui sont privés de cet accent : je les ai indiqués par des guillemets.

Qu'un enfant de dix ans lise ces vers, je réponds (et j'en ai fait l'expérience) que, par la seule force de l'oreille, il placera constamment l'accent sur la seconde syllabe de chaque vers; car c'est là que la nature l'exige : et dans les vers notés par des guillemets, il prononcera *lĕ nēctăr*, *lă cēlĕstĕ*, *dăns cē*, *boĭt ēn*, *ă brūlĕ*, *ă sēchĕ*, *Flŏrē*, etc. contre la règle de l'accent grammatical : pour obtenir l'harmonie réclamée par son oreille, il blessera la prosodie.

La même chose arriverait, sans aucun doute, si l'on voulait chanter ces vers. La phrase musicale, qui ne peut changer, l'exige impérieusement : le musicien devrait absolument altérer la prosodie de la langue pour conserver la prosodie de la musique. Et voilà des vers qui ne devraient être qu'un chant, et qui cependant sont en opposition avec le chant même.

Marmontel qui, plus qu'aucun autre poëte français, a pénétré le véritable esprit de la versification pour la musique, n'est pas exempt de ces défauts. Il donnait quelques règles pour les éviter, et cependant il était le premier à les enfreindre. Voici d'autres mauvais vers de cet auteur, que je trouve dans la comédie de *Silvain*, sc. 3; et que le savant Ginguené avait remarqués avant moi.

3
Ne crois pas qu'un bon ménage
Soit comme un *jour sans nuage* :
3
Le meilleur, même au village,

3
A ses peines, ses soucis;
3
Mais les grâces de ton âge
Les ont bientôt *éclaircis.*

3
L'homme est fier, il est sauvage, etc. »

§ 821. M. N. E. Framery, dans sa petite brochure, *Avis aux poëtes lyriques*, en parlant de la division périodique des vers et de cette coupe régulière qui doit caractériser les vers de la lyre, est tout extasié à la lecture des vers suivans de Marmontel : le savant Hoffman les appelle parfaits. (*Journ. de l'Empire*, 8 mai 1812.)

« Du moment — qu'on aime,
» On devient — si doux !
» Et je suis — moi-même
» Plus tremblant — que vous. »

Ce sont des vers de cinq, que les Italiens appellent de six syllabes. J'accorde que ces petits vers sont réguliers quant au nombre des syllabes et quant à la distribution

Ces vers sont *ottonarii* : ils ont, et doivent avoir l'accent sur la troisième syllabe (§§ 342, 347, tom. 1). Ils l'ont en effet; et le musicien y applique un chant dont l'accent musical tombe constamment sur la troisième note. Il ne peut faire autrement, parce que le rhythme de la musique n'est pas variable. Par ce principe, le second et le sixième vers cités sont faux, car ils n'ont pas d'accent sur la troisième syllabe. En ce cas, le musicien place toujours l'accent musical sur la troisième syllabe de ces deux vers, et il les déclame de la manière suivante :

« *Soit* commun — *jour sans nuage :*
» *Les ont* bien — *tôt éclaircis.* »

ce qui blesse la prosodie et le sens des paroles, et met en opposition la langue avec le chant. Est-ce là un défaut de la langue, ou plutôt du poëte ?

Il est utile de faire ici l'observation suivante : le second vers est moins vicieux que le premier. C'est que le mot *un*, dans l'expression *un jour*, n'est susceptible d'aucun accent ; il le transmet absolument au mot *jour* (§ 5 et sa note, tom. 1) : mais la syllabe *bien*, du mot *bientôt*, peut en quelque sorte avoir un accent à elle : l'oreille dans ce second vers, est moins choquée que dans le premier.

Si on pouvait changer le premier vers en *soit un jour exempt d'orage,* l'inconvénient que nous avons relevé aurait tout-à-fait disparu.

des accens. C'est ce qu'on peut espérer d'une nation où l'art des vers lyriques est encore dans l'enfance. Mais si l'on analyse ces vers selon les principes de l'art et de la nature, on verra qu'ils sont faux (*voyez* tom. 1, § 272); qu'ils n'ont aucune harmonie poétique (*voy.* § 274); et qu'il n'y a pas un chant qui puisse s'y associer naturellement. On verra en effet, que ces sortes de vers ne sont qu'un monomètre composé de deux pieds anapestes, dont le premier est suppléé par un ïambe, et le dernier qui décide de la nature du rhythme, doit être essentiellement anapeste. Mais les vers cités ont une combinaison d'accens tout-à-fait contraires : ils ne sont donc pas même un monomètre : ils ne sont que de la prose.

Si vous voulez voir des vers français de cinq syllabes (en italien *senarii*) qui soient bien faits et suivant les règles de l'art et de la nature, lisez dans le premier volume, ceux que j'ai cités au § 282 jusqu'au § 287.

§ 822. Qu'il me soit permis de remarquer ici en passant, que l'altération de la prosodie de la langue est plus sensible dans les vers français que dans les italiens, en supposant qu'on y trouve les mêmes défauts. A quoi faudrait-il attribuer la cause de cette différence? C'est le plus ou moins de force et d'énergie de l'accent qui produit, à mon avis, la différence de ces sensations. Un accent qui frappe fort au moment qu'il est en opposition avec les notes de la musique, doit faire une impression plus rude qu'un autre qui serait léger. Cette réflexion me confirme dans l'idée que j'ai hasardée aux §§ 33, 448, 538, 539, pour prouver que l'accent tonique français est plus énergique que l'italien.

Mais ce qui rend bien plus insupportable dans le chant français l'altération de la prosodie de la langue, c'est le

sens équivoque qui dérive des mots très-courts dont la langue est composée ; un accent de plus dans un mot, en fait deux qui troublent le sens de la phrase, et souvent le rendent ridicule ; comme dans les mots *châ-tier*, *trou-ba-dour*, etc., ce qui n'arrive guère dans les mots italiens, où l'on blesse souvent la prosodie, sans donner lieu à des contresens.

Par cette observation, aussi vraie qu'intéressante, les Français doivent être persuadés que la symétrie des accens des vers lyriques est plus nécessaire dans leur versification que dans celle des Italiens.

§ 823. Les Français, accoutumés à l'irrégularité des airs, pourraient m'opposer plusieurs morceaux de l'abbé Métastase, que moi-même j'ai proposés pour modèles. Quelquefois, parmi des airs bien arrondis et symétriques, il nous en offre dont le rhythme est absolument irrégulier. Tels seraient, entr'autres, les airs suivans, dans l'*Oratorio Sisara*.

I. Non amo una vita [6]
Dolente, e romita [6]
Costretta a piangere [6]
De' patrii altari [6]
De' miei più cari [6]
L' ultima sorte. [6]

In sì gravi angoscie e pene [8]
Quella che viene [5]
Più lenta e tarda [6]
E' la più barbara [6]
La peggior morte.

II. A voi pace : [4]
Al contumace [4]
Isdraele
Guerra orribile e crudele [8]
Il mio braccio arrecherà. [8]
Torri eccelse a terra andranno [8]
Sorgeranno
Monti d'ossa, e di ruine : [8]
E squarciata [4]
Lacerata [4]
Seno, e crine,
Ebrea madre piangerà. [8]

On pourrait m'opposer aussi le genre de versification des Italiens au tems d'*Apostol Zeno*, où les vers lyriques n'avaient point cette espèce de symétrie que je propose. Les meilleurs morceaux de musique des anciens Maîtres, tels que *Palestrina*, *Scarlatti*, etc. furent composés sur des madrigaux dont on connaît l'irrégularité des vers et des rimes : comme on peut le voir dans le recueil qu'en a fait le P. *Martini* dans son *Saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*, où se trouvent les deux madrigaux suivans :

I. Cor mio deh non languire,
Chè fai teco languir l'anima mia.
Odi i caldi sospiri:
A te l' invia
La pietate, e il desire.
S'io ti potessi dar, morendo, aita,
Morrei per darti vita.
Ma vivi, oimè! che ingiustamente more
Chi vivo tien nell' altrui petto il core.

II. Alla riva del Tebro
Giovinetto vid' io vago pastore
Mandar tai voci fuore:
Saziati, o cruda Dea,
Della mia acerba e rea...
Ma dir non potè *morte*,
Che il duol l'ancise: ahi miserabil sorte!

Je réponds qu'on trouve en effet quelqu'irrégularité de rhythme dans ces beaux vers de Métastase; qu'ils sont par là moins propres au chant; et que les Français, pour introduire une certaine variété dans leur versification et leur musique, pourraient se permettre de les imiter avec la même modération, le même à propos, et avec le même ordre et la même précision qu'on y admire dans le sein du désordre même. — Qu'on fasse attention cependant, que, quoique ces vers soient différens quant au nombre des syllabes, le rhythme en est le même, précisément au second air, où tous les vers sont de huit et de quatre syllabes. Si on voulait pénétrer le sens et la nature de cet air qui exprime la terreur, on verrait que les mots *Isdraele*, *sorgeranno*, et *sano e crine*, qui dérangent la symétrie de cet

air, sont admirables; ils sont placés à dessein pour exciter dans l'imagination du musicien un chant analogue au sujet.

Qu'on en dise de même des madrigaux notés par *Palestrina*, *Scarlatti*, etc. Ils sont composés tous de vers *settenarii* et *endecasillabi*, dont le rhythme est constamment *ïambe*. En ce cas, quoique le musicien soit obligé de changer la mesure de ses phrases, il n'est pas gêné par le rhythme qu'il trouve uniforme.

On sait d'ailleurs que ces sortes de vers irréguliers ne donnaient pas une musique régulière; le chant qui ressemblait un peu au chant d'église, n'avait d'autre avantage que celui de la difficulté vaincue, et celui d'une mélodie vague que les compositeurs célèbres savaient y répandre. Les *fughe* et d'autres embellissemens couvraient un peu le désordre du chant; et malgré les efforts de ces grands génies, la musique ne fit pas de progrès rapides. Elle languit même long-tems, lorsqu'un nouveau génie (Métastase) arriva enfin, et par la symétrie de ses vers lyriques, symétrisa le chant; il le mit dans son assiette naturelle; et ce fut dès cette époque très-récente que la musique parvint en Italie au degré de perfection où elle est maintenant.

§ 824. Il n'est pas nécessaire de répéter ici encore une fois, ce que nous avons relevé ailleurs relativement à l'avantage dont la langue, et en conséquence la versification française, est privée, de pouvoir donner des vers *sdruccioli* pour obtenir de la musique *sdrucciola*, c'est-à-dire à rhythme purement dactyle.

Nous avons toujours admiré la parfaite ressemblance de la versification de la langue avec celle de la musique qui en est le modèle (§ 137). Nous avons établi trois espèces de vers italiens, *piani*, *tronchi* et *sdruccioli* (§ 140), qui répondent parfaitement aux vers de la musique qui se terminent

terminent aussi par un pied trochée (c'est-à-dire *piano*), par un pied ïambe ou anapeste (c'est-à-dire *tronco*), et par un pied dactyle (c'est-à-dire *sdrucciolo*): le trochée répond à la *battuta* musicale double qui se termine en levant; le ïambe à la double qui se termine en frappant, et le dactyle à la *battuta* triple, qui commence par le frappé. Or, puisque, en général, la langue française n'a pas de mots *sdruccioli* (§ 47), elle ne peut pas avoir de vers *sdruccioli*, et par conséquent elle doit être privée du charme de la musique *sdrucciola*, ce qui, sous ce rapport, place la versification lyrique française au-dessous de l'italienne.

§ 825. La langue française, privée de l'avantage que nous venons de remarquer dans la langue italienne, jouit, par cela même, d'un autre avantage au-dessus de l'italienne, quant à la versification lyrique. Cet avantage consiste en ce qu'étant privée de mots *sdruccioli*, elle se rapproche de ce système de versification où les longues et les brèves sont également distribuées en faveur de l'harmonie. Je vais m'expliquer mieux, pour ceux qui, peu versés dans cette matière, sont prêts à crier au paradoxe, lorsqu'il s'agit de venger une langue de l'avilissement où on était convenu de la plonger, sans se donner la peine de l'analyser.

M. Framery dit que les langues qui ont à peu près la même quantité de syllabes longues et brèves, sont les plus favorables à la musique, et cela, par la raison qu'il serait facile de distribuer dans les vers une alternative de brèves et de longues qui puisse répondre parfaitement à la *battuta* musicale, qui consiste dans le levé et le frappé. Mais dans ce cas toute la musique serait bornée à deux seuls rhythmes, le ïambe et le trochée. Car l'anapeste et le dactyle exigent deux tiers de syllabes brèves et un tiers de syllabes longues.

Nous avons vu que le rhythme le plus analogue au chant

de la musique et à celui de la parole dans les vers, est le ïambe et l'anapeste (§ 448, t. 1, et § 1138). L'un et l'autre se trouvent tout formés dans les mots français *tronchi* ou masculins, de deux et de trois syllabes. Et nous savons que ces mots masculins constituent le fond de cette langue. Il est donc évident que la langue française, pouvant fournir abondamment des mots ïambes et anapestes, est très-commode pour les vers lyriques; et nous voyons en effet que ces mots se placent spontanément pour constituer ces deux rhythmes. Et voilà pourquoi on a dit en France, que les vers français consistent dans un nombre déterminé de syllabes: c'est que, ce nombre donné, les accents se placent d'eux-mêmes à former le rhythme, sans efforts, et sans le besoin des inversions.

Supposons maintenant que la langue française ait une grande quantité de mots *sdruccioli*, de même que l'italienne, il s'ensuivrait que le nombre des ïambes et des anapestes serait diminué, et que le rhythme *sdrucciolo* qui est essentiellement opposé à ces deux derniers, contrarierait à chaque pas leur marche et leur uniformité, ce qui rendrait difficile la forme des vers lyriques. Il est vrai que, quant à l'accent, les mots *sdruccioli* sont favorables à la variété; mais la langue française peut obtenir assez de variété par le jeu de mots *piani* ou féminins.

§ 826. Il n'est pas hors de propos de relever ici l'avantage précieux que la versification lyrique française peut tirer de l'emploi de ces sortes de vers *decasillabi*, dont nous avons parlé au § 384, pag. 364, jusqu'au § 416. Ces vers sont appelés de neuf syllabes en français. Nous avons fait des observations bien étendues et très-curieuses à cet égard. (Voy. tom. 1, depuis le § 389, jusqu'au 406.)

On n'a employé que rarement cette espèce de vers. Quinault en a fait quelques-uns sans savoir peut être qu'il les

faisait. Voltaire nous en donne quelques exemples dans son opéra de *Samson*.

> « Demeurez, présidez à nos fêtes,
> » Que nos cœurs soient vos tendres conquêtes...

Il en a reconnu l'avantage, sans démêler pourtant, à ce que je sache, la nature de ce beau rhythme très-analogue à la nature de la langue française.

On dit même à présent que c'est un vers de neuf syllabes qui a l'accent sur la troisième: et cela prouve avec évidence qu'on ne l'a pas assez analysé. Il n'est qu'un vers composé de trois pieds anapestes; en conséquence il doit avoir, et il a l'accent sur la troisième, sur la sixième, et sur la neuvième. Le moins important est celui sur la troisième; car ordinairement le premier pied ne décide pas du rhythme; il peut être suppléé par un pied d'un rhythme différent, comme nous l'avons observé d'après les idées du fameux P. *Sacchi*. (*Voy.* tom. 1, §§ 212, 346, 426, 427, etc.)

Les *deçasillabi* suivans, que je lis dans l'opéra d'Ossian, act. 2, sc. 4, sont excellens, et bien imitatifs:

> Renfermons dans le fond de notre ame
> Nos transports, notre juste fureur.
> Déguisons le courroux qui m'enflâme,
> Sous un calme apparent et trompeur.

Mais il était réservé au savant Hoffman de perfectionner cet espèce de vers si intéressant. Sous sa plume il se montre dans toute sa pureté et sa précision. Ce perfectionnement enrichit de beaucoup la versification lyrique; et les poëtes et les musiciens peuvent en tirer un grand parti dans une infinité de situations propres à ce rhythme. Je vais en citer un exemple tiré de la comédie le *Secret*. Il peut servir de modèle à tous les poëtes lyriques inspirés par le même génie qui brille dans les vers pour la lyre, faits par l'auteur cité:

« Je te perds fugitive espérance ;
» L'infidelle a rompu tous nos nœuds ;
» Pour calmer, s'il se peut, ma souffrance,
» Oublions que je fus trop heureux.

» Qu'ai-je dit? Non, jamais de mes chaînes
» Nul espoir ne pourra m'affranchir :
» Ah! plutôt, au milieu de mes peines,
» Conservons un si doux souvenir.

» Toi, qui perds un amant si sensible,
» Ne crains rien de son cœur généreux :
» Te haïr, ce serait trop pénible,
» T'oublier est encor plus affreux.

» Ah! reviens, fugitive espérance;
» Ah! reviens ranimer tous mes feux :
» De l'amour quelle que soit la souffrance,
» Tant qu'on aime, on n'est pas malheureux. »

§ 827. Avant de terminer cet article comparatif, je vais enfin relever un autre défaut de la versification lyrique française : il consiste dans le mauvais choix de situation pour les airs (§ 768 et suiv.). On les compose souvent sur de petits sujets fades, sur de petits récits familiers, et sur des mots froids, sans passion et sans le moindre intérêt : on veut faire chanter sur un air ce qui ne devrait être exposé que dans un simple récitatif, pendant que le chant

(1) J.-J. Rousseau, dans sa Lettre contre la musique et la langue française, semble avoir découvert, malgré lui-même, un des vrais motifs de la mauvaise musique en France, lorsque, dans le morceau que je vais citer, il s'en prend, non pas à la langue, mais aux mauvais poëtes, qui ne savent pas donner des situations favorables à leurs airs. « Dans les opéra » italiens, dit-il, tous les airs sont en situation, et font partie des scènes. » Tantôt, c'est un père désespéré qui croit voir l'ombre d'un fils qu'il a » fait mourir, lui reprocher sa cruauté. Tantôt, c'est un prince débonnaire qui, forcé de donner un exemple de sévérité, demande aux Dieux » de lui ôter l'Empire, ou de lui donner un cœur moins sensible. Ici, » c'est une mère tendre qui verse des larmes en retrouvant son fils qu'elle » croyait mort. Là, c'est le langage de l'amour tragique, vif, bouillant, » entrecoupé, et tel qu'il convient aux passions impétueuses..... Tout au » contraire, les paroles de nos ariettes, toujours détachées du sujet, ne

ne devrait peindre que l'effusion des passions, telles que la pitié, l'amour, la douleur, etc. : *la musique*, dit le comte de Lacépède, dans son excellent ouvrage de la Poétique de la Musique, *née au milieu des pleurs et de la douleur, au milieu des affectations profondes, ne peint bien que les événemens tristes, que les sensations déchirantes, que les situations mélancoliques, que les sentimens sombres et profonds.* — Il en résulte que le musicien, en voulant donner de l'ame et de la passion à son chant, met en opposition le chant avec la parole. L'esprit s'en apperçoit, il avertit l'oreille de son mécontentement, et cet organe mal prévenu, reçoit avec indifférence la plus belle mélodie jetée là sans l'à-propos.

Mais je me trompe peut-être, en croyant que le musicien, même le plus habile, puisse donner facilement à son chant de l'ame et de la passion, sur des mots fades et indifférens. Son art paralysé prend la faiblesse et les couleurs de ces vers. Il faudrait que le poëte eût eu de la passion pour l'inspirer au compositeur de musique. C'est à ce propos que le musicien a droit de dire au poëte : *Si vis me flere, dolendum est primùm ipsi tibi* (1).

» sont qu'un jargon emmiellé, qu'on est trop heureux de ne pas entendre, etc. »

Marmontel reproche à J.-B. Rousseau que les paroles des airs dans ses Cantates, n'offrent que des pensées froides, tandis qu'il garde pour le récitatif les expressions passionnées ou sensibles. Je voudrais faire le même reproche à Racine, qui dans la tragédie *Ester* (sc. 2, act. 1), fait chanter au chœur des Isdraélites les vers suivans, qui entrent à peine dans un simple récit.

A. *Ma sœur, quelle voix vous appelle?*
B. *J'en reconnais les agréables sons.*
Tous. *Courons, mes sœurs, obéissons,*
La reine nous appelle,
Allons, rangeons-nous auprès d'elle.

(1) *Io credo*, dit *Calsabigi*, *che non possa rivocarsi in dubio*

§ 828. Ce même goût devrait s'étendre jusqu'à la distribution de la rime. En français, qu'on s'engage même à donner au musicien des vers symétriques, on fait rimer ensemble cinq et six vers de suite dans le même couplet, comme nous l'avons observé en passant au § 815. Quoi qu'on en dise, ce goût me paraît abominable, et il tient à la fausse maxime, qu'en France les vers ne sont vers qu'en grâce de la rime, et qu'il *serait* absurde d'en admettre un qui ne rime pas avec un autre.

En italien, les meilleurs poëtes laissent souvent quelques vers sans rime; ce qui est indifférent, précisément dans les vers chantés. Les Français ne trouvent pas raisonnable d'en faire autant: mais par quelle raison font-ils frapper l'oreille pendant six, huit et douze fois par la même rime (*voyez* § 801 à la note), si ce n'est par une puérile ostentation de la difficulté vaincue?

On m'opposera peut-être que dans les quatrains des vers français, lorsque la rime n'est pas alternée, il faut qu'au moins les trois premiers vers s'accordent ensemble en rime féminine. Je réponds que cette distribution de rime sera toujours vicieuse; et le quatrième vers masculin qui fait la cadence du couplet, restera sans rime, ce qui d'ordi-

che la poesia la più adattata alla musica sia la più bella poesia; e che la musica la più adattata alle parole sia la più bella musica; e che in conseguenza quella nazione che avrà più espressiva poesia per la sua musica, avrà anche musica più efficace, la quale negli animi degli uditori una sensibilità più dolce, e più viva potrà facilmente produrre. Invano si affaticherà il compositore di musica a risvegliare la tenerezza, la pietà, il terrore impiegando i suoni sopra inette, dure, ricercate, ampollose, ed insignificanti parole. Non basta al musico per dipingere coll' armonia paura, o amore, che il poeta abbia fatto parlare Plutone, o Cupido, e che l'azione sia stata collocata nell' inferno, o nella reggia di Venere; se egli prima nell' anima non à sentito l'impressione di questi affetti diversi, se egli il primo non è stato impaurito, o intenerito, se non à fatto passare nelle sue parole questi movimenti del suo cuore.

naire n'est pas permis même en italien. Je propose qu'en ce cas, les poëtes lyriques français pourraient, s'ils le voulaient, faire rimer seulement deux vers dans le premier quatrain, et les deux autres avec les vers du second quatrain, qui est la seconde partie du chant, comme dans les exemples suivans :

En rime serrée.		En rime alternée.	
1.	ence	1.	ence
2.	ame	2.	ame
3.	ame	3.	ence
4.	ta.	4.	ta.
1.	ence	1.	ere
2.	ere	2.	ame
3.	ere	3.	ere
4.	ta.	4.	ta.

La continuation de ces rimes dans un même drame, serait ennuyeuse par sa monotonie. On pourrait alors, je répète encore *si l'on voulait*, couper la monotonie par des rimes masculines. Il y a en français deux sortes de rimes masculines ; l'une, qui dans la prononciation se termine par une voyelle suivie d'une consonne, comme dans *amour*, *valeur*, *égal*, etc. ; l'autre qui se termine par une simple voyelle, comme dans *aima*, *bonté*, *vertu*, etc. La première sorte de rime approche beaucoup de la féminine. On peut tirer parti de cette diversité pour éviter la monotonie des airs, en entremêlant les rimes masculines et féminines de la manière suivante :

1.	ence	ou	1.	eur	ou	1.	ence
2.	eur		2.	ence		2.	eur
3.	eur		3.	eur		3.	ence
4.	té.		4.	té.		4.	té.
1.	ence		1.	al		1.	ence
2.	al		2.	ence		2.	al
3.	al		3.	al		3.	ence
4.	té.		4.	té.		4.	té, etc.

OBJECTIONS.

§ 829. *Première objection.* Le grand nombre de règles exposées dans ce chapitre, pour symétriser les vers lyriques, sera d'abord mal reçu par les musiciens français qui, en suivant la maxime de Gluck, aiment la variété des vers dans un même air, pour pouvoir varier ainsi leur chant au gré des différentes passions et situations. Ils rejettent en effet ces innovations qui, en provoquant l'uniformité et la motonie des vers, les obligent à donner une musique monotone et ennuyeuse.

§ 829 *bis. Réponse.* Depuis que le goût de la bonne musique a commencé à se répandre en France, tous les musiciens de grande réputation, et même ceux d'une sphère inférieure, ont réclamé hautement la symétrie des vers. Tous les modernes littérateurs philosophes qui ont examiné et connu l'esprit du chant des vers et de la musique, ont commencé à en proposer quelques règles. *Puissent les artistes français* (m'a dit M. le Sueur, directeur de la musique de l'Empereur) *sentir tout ce qu'il y a de précieux dans la rhythmopée musicale de la belle Italie! puissent-ils y découvrir le sentiment fin des valeurs symétriques qui constituent le chant de tous les tems, la mélodie de la nature!* — La monotonie qu'on voudrait reprocher à la symétrie des vers et de la musique, est une chimère. On est convenu à présent que le talent du musicien consiste à trouver un motif heureux, une idée unique, dont tout le reste du morceau ne soit qu'un développement régulier et symétrique. Il n'y a pas de monotonie dans les lois que la nature prescrit. Et on n'a pas encore reproché ce défaut à la versification et à la musique italienne qu'on voudrait imiter. Que si par hasard il reste encore quelque musicien

qui en témoigne du mécontentement, parce qu'il ne peut pas renoncer à l'habitude d'une musique irrégulière sur des vers de Quinault et des poëtes de son école ; qu'il se prépare désormais à nous donner, s'il est possible, de beau chant ; parce qu'il n'est plus tems de rejeter ses fautes et son insuffisance sur la mauvaise langue, qu'on a appelée gratuitement défectueuse et réfractaire.

Il est impossible que le beau chant ne soit pas uniforme et symétrique dans toutes ses phrases et dans l'ordre de la *battuta*, jusqu'à ce que sa période, ou l'idée musicale, soit terminée ; et il est impossible que les vers qui doivent s'allier à la musique ne suivent pas la même méthode. Et dans ce cas, il est encore impossible que l'uniformité soit une monotonie : elle ne peut pas fatiguer l'oreille, et bien moins l'esprit ; elle est dans la nature de la musique et du discours oratoire que la musique doit imiter. En effet, cette uniformité a lieu dans une seule phrase ou période musicale : une phrase n'exprime qu'une idée, une proposition, une passion. Or l'unité d'idée ou de passion exige essentiellement l'uniformité ; autrement l'unité ne serait plus unité. Il résulte de là, que la variété dans une même phrase musicale, loin de plaire à l'oreille, effaroucherait et l'oreille et l'esprit.

Je sais que Gluck avait pour système, que le désordre des passions est beaucoup mieux rendu par des phrases de chant morcelées, irrégulières, que par des airs périodiques et arrondis ; et que l'on décidait par là que les vers doivent être également morcelés et irréguliers. Mais je sais aussi que ses adversaires lui reprochaient qu'en général il manquait de chant ; et que, pendant que ses partisans versèrent le ridicule le plus amer sur la période musicale, en préférant les chants hachés, le même Gluck composait l'Iphigénie en Tauride, où il a placé, le plus

qu'il a pu, des airs périodiques et réguliers. On sait qu'en italien nos meilleurs maîtres de versification lyrique ont donné aux musiciens des airs bien symétriques, qui pourtant expriment des situations où les passions sont dans le plus grand désordre. En voici des exemples tirés de Métastase, dans le drame *Didone*, où Enée dit :

> ...Dovrei... ma no...
> L'amore... oh Dio!... la fe...
> Ah! che parlar non so...
> Spiegalo tu per me.

Dans le même drame, Didon exprime son trouble de la manière suivante :

> Vado... ma dove? oh Dio!
> Resto... ma poi... che fo?...
> Dunque morir dovrò
> Senza trovar pietà?

D'ailleurs, en supposant qu'on veuille caractériser les passions en désordre par cette situation d'un cœur combattu par des sentimens variés et souvent opposés (ce qui n'arrive pas toujours ; car une passion, quelle qu'elle soit, peut garder son unité jusqu'à la fin de l'air) ; en ce cas, l'air est d'une nature complexe (§ 780) ; et c'est alors que, comme je le répéterai ci-après, le poëte peut changer de rhythme à chaque couplet.

La seule monotonie qu'on pourrait reprocher au chant et aux vers symétriques, ne peut consister que dans l'uniformité du même rhythme, du même chant, dans tous les airs et dans toutes les phrases musicales. Et en cela on aurait raison de se plaindre. Il serait ennuyeux, en effet, de voir dans une vaste galerie la répétition d'un seul tableau, qui, tel beau qu'il soit, n'offrirait toujours que les mêmes images. Mais, si l'on a bien interprété les règles

exposées dans ce chapitre, ce reproche de monotonie est déplacé. La symétrie des vers que je propose varie et doit varier, non-seulement à chaque air, suivant le changement et la diversité des passions, des situations, des caractères, mais aussi dans chaque strophe d'un même air, lorsque cet air est principalement d'un caractère complexe. J'ai proposé, dans la règle XI, que le poëte doit faire valoir ses talens par le choix des différens rhythmes et des différentes mesures des vers qui soient analogues à la matière qu'il a dans les mains ; ce qui met la musique et les vers à l'abri de tout soupçon de monotonie.

Je parle ici des airs de deux ou trois strophes dans les drames. Mais il faut avouer que ce n'est pas le même cas dans les odes lyriques, dans les romances, dans les *canzonette*, composées d'une longue suite de strophes ou couplets, que le peuple chante toujours sur un seul mode musical : en ce cas, la musique de la première strophe est constamment la même dans toutes les autres qui suivent. Les vers donc, doivent être aussi uniformes et symétriques que le chant ; cette uniformité est indispensable dans ces sortes de compositions populaires ; et pourvu que le motif musical soit beau et mélodieux, elle n'a jamais produit d'ennui par sa monotonie. Le passage de la première à la seconde partie, rompt la monotonie qu'on redoute.

§ 830. *Seconde objection.* On ne doute pas que les règles en question ne soient nécessaires pour réformer en France la versification lyrique, et établir enfin un accord entre la musique et la langue ; et à cet égard, l'ouvrage des *Vrais Principes de la Versification*, rend aux Français un service réel. Mais en le considérant du côté de l'influence qu'il peut avoir sur notre poésie, cet ouvrage

peut être dangereux et même funeste. Il attaque de front notre versification et tous les chefs-d'œuvres de nos poëtes illustres, où l'on admire de grandes beautés, par la raison qu'ils sont dégagés de toutes ces lois de l'accent, du rhythme et de la symétrie. Nos jeunes poëtes, séduits par la nouveauté et par les attraits du système qu'on y propose, s'abandonneront à un nouveau genre de versification qui les éloignera des traces de nos meilleurs modèles; leurs vers héroïques seront calqués sur le goût habituel des vers pour le chant, et en contracteront la lâche douceur du rhythme, la faiblesse et la dégoûtante monotonie; et la littérature française tombera dans le mépris de toutes les nations.

Nous n'aimons pas ces innovations qui peuvent altérer la poésie de nos pères: elle n'a rien de commun avec celle des Italiens. Chez nous, c'est le nombre déterminé de syllabes, appuyé de la douceur de la rime, et non pas l'accent et le rhythme, qui font la versification; et nous avons toujours fait de beaux vers sans le secours des accens et du rhythme qu'on prétend mettre en avant.

Ainsi, décidés de ne vouloir rien sacrifier qui puisse dégrader nos drames pour la commodité de la musique, nous n'apprécions pas un ouvrage qui nous montre les moyens de faire des vers faibles et efféminés dans leur régularité et symétrie: de semblables niaiseries, qui ne méritent pas le nom de vers, sont contraires à la nature de l'art dramatique, et à la gravité du style; et elles paralysent les élans des passions variées qu'on veut asservir à l'uniformité du rhythme.

Ainsi, loin de vouloir asservir la langue à l'harmonie et à la mélodie de la musique, nous détestons tout ouvrage qui nous donne des règles que nous voulons ignorer; et, guidés par le bon sens, nous suivons cons-

tamment la maxime, que l'harmonie et la mélodie de la musique doivent être assujéties à la langue. C'est au musicien à nous suivre, s'il le peut, dans les élans du vol inégal de nos vers; c'est à lui à varier ses idées musicales, comme nos poëtes ont varié leurs pensées poétiques, à employer de nouvelles couleurs, quand le poëte leur donne à peindre de nouveaux tableaux.

§ 831. *Réponse.* Cette objection que je n'aurais pas su prévoir, m'a été faite par un savant français, ce qui offre une preuve évidente de l'ascendant presqu'invincible des préjugés sur les esprits même les plus éclairés. Mais la faiblesse et l'inconséquence du raisonnement annonce les derniers efforts d'un préjugé qui, grâce au ciel, est près d'expirer. S'il m'est permis d'énoncer ici librement mon opinion, je dis que cette objection est vraiment barbare.

Ma réponse y sera respectivement courte, pour éviter la répétition de tout ce que je viens de dire dans ce chapitre, et que j'ai dit partout ailleurs, et précisément au § 82 jusqu'à 87, et au § 221 jusqu'à 229, tom. 1. Et puisque la vérité doit être l'objet unique de nos recherches, je prie les personnes qui par hasard trouvent raisonnable l'objection proposée, de vouloir répondre, pour mon éclaircissement, aux raisons que je vais leur soumettre.

§ 832. Je commence d'abord par la dernière partie de l'objection. La question souvent agitée *si l'harmonie doit dominer la parole, ou si la parole doit dominer la musique*, et dont nous avons parlé depuis le § 751 jusqu'à 760, devrait être considérée comme inutile et hors de propos; et il faudrait établir pour maxime, que la musique et la parole doivent être en accord parfait entr'elles, sans que l'une domine l'autre, sans que l'une paraisse asservie à l'autre. Elles concourent ensemble à expri-

mer les mêmes idées, les mêmes passions, soit fortes et emportées, soit douces, légères et faciles. Que désormais leur subordination réciproque soit appelée *union naturelle*. Nous verrons, ci-après, que la parole peut s'associer à la musique, sans qu'elle perde rien de sa dignité et de ses convenances relatives au genre dramatique : elle peut suivre dans la versification un rhythme, une marche régulière, sans déroger en rien à ses propriétés essentielles ; et cela, lorsque le poëte le veut, et s'il réunit à sa bonne volonté les talens et le génie nécessaires. La musique n'est associée à la parole que pour en perfectionner et embellir les accens ; et la parole modifiée en vers n'est qu'un chant exprimé par un rhythme qu'elle a emprunté de la musique, et qu'elle peut lui rendre pour se mettre d'accord avec la musique elle-même. Elle peut donc faire un choix de formes qui coïncident avec celles du chant. De ces rapprochemens de formes résulte une parfaite coordination entre les parties associées. Or, dans cet arrangement, la parole exprime tout ce qu'elle veut ; elle varie comme elle veut. Mais placée dans l'indifférence de recevoir tel ou tel autre rhythme, elle préfère sans doute celui qui, par sa régularité et sa symétrie, convient à la musique, et qui par conséquent lui convient aussi, puisqu'elle-même, étant un vers, est un chant.

§ 833. Passons maintenant à cette aversion que l'auteur de l'objection a pour les vers rhythmiques et symétriques reconnus par lui-même comme nécessaires et utiles pour la bonne musique. Il veut que les principes et les règles qui les proposent, soient funestes à la littérature française, et attaquent les chefs-d'œuvres des poëtes français. Dans cette cruelle situation, il ne faudrait pas hésiter un moment à condamner au feu mon Ouvrage, et avec lui ceux de Marmontel, de Chatelux, de Framery, *l'Encyclo-*

pédie méthodique, l'ouvrage du fameux italien, le P. *Sacchi*, et, s'il m'est permis de m'exprimer ainsi, les opinions de tous les littérateurs italiens et de tous les amateurs des beaux arts. Mais puisqu'on ne doit pas ignorer que dans la nature il n'y a pas de vérités qui soient contraires à la vérité, je pense qu'on peut bien épargner les ouvrages et les opinions des auteurs cités, et respecter en même tems les chefs-d'œuvres des poëtes français. Et pour tranquilliser notre antagoniste alarmé, je le prie, au nom du sens commun, et pour son zèle même à défendre la littérature qui fait tant d'honneur à la nation française, je le prie, dis-je, d'acquiescer à l'idée que tout ce que j'ai développé dans cet Ouvrage *des Vrais Principes de la Versification*, étant fondé sur le sentiment de l'harmonie universelle, qui est la base des beaux arts, loin de nuire à la poésie française, contribue puissamment à sa perfection et à la connaissance de toutes ses beautés réelles qu'on a senties jusqu'à présent, sans avoir su les démêler.

En effet, l'auteur de l'objection sait que les vers, qui font le principal ornement de la poésie, sont une espèce de chant: il a dit lui-même, et il a dû dire, que les vers de Racine sont un chant par leur mélodie et leur harmonie. Or il est impossible d'admettre un chant quelconque sans régularité de rhythme, à moins qu'on ne veuille confondre les vers avec la prose; quoique tous les savans anciens et modernes aient reconnu, dans la prose même, une espèce de rhythme qui en fait toutes les beautés. J'ai fait voir, dans le premier volume, la régularité de ce rhythme dans plusieurs vers français; et je suis prêt à en faire voir autant, en des milliers d'autres de tous les poëtes, si l'auteur de l'objection veut en être mieux convaincu.

Mais notre auteur croit que les vers français ne sont que de la prose, et il refuse à cette prose même le chant qui

lui est propre; car il lui refuse ce mouvement de l'accent tonique, qui dans toutes les langues du monde forme réellement un rhythme. Ce n'est pas l'accent tonique, dit-il, ni le rhythme, mais uniquement le nombre déterminé de syllabes, et la rime qui font toute l'harmonie et toute la douceur des vers français. Si de méchans novateurs osent y introduire le jeu de l'accent et les charmes du rhythme, ils bouleverseront la littérature française. Cette assertion (je le répète encore) vraiment barbare, ne peut avoir lieu dans la nature; l'imagination même ne peut s'élever à la comprendre. Je ne saurais concevoir comme on a pu être sujet à se méprendre sur les motifs qui déterminent l'harmonie des vers. Et il est étonnant que le XIX siècle ait pu enfanter ou admettre des idées si monstrueuses. Je ne réponds à l'auteur, qu'en lui conseillant de lire avec attention la première et la seconde partie de mon Ouvrage, où j'ai dévoilé le mécanisme de l'accent et du rhythme dans les vers français, avec une telle évidence qu'il est impossible de le méconnaître. . . . .

» Et j'en ai dit assez pour qui me veut entendre. » *Corneil.*

On a ignoré en France, il est vrai, les règles de ce mécanisme; mais il se trouve dans la nature; et, par un instinct naturel, ses règles agissent en nous sans nous-mêmes: elles se développent plus ou moins suivant la sensibilité, la vivacité, et l'heureuse organisation des sens: elles sont la logique naturelle de l'oreille: les Français les ont senties et les ont mises en pratique, sans avoir eu besoin de les étudier. (*Voyez* § 83.)

J'ai dit, et il faut le prendre à la lettre, que l'imagination ne peut pas s'élever à comprendre que ce n'est pas l'accent, mais le nombre déterminé de syllabes qui fait l'harmonie des vers français. En effet, si l'harmonie des vers et même celle de la prose de toutes les langues de l'univers

vers

vers dépend de l'accent, qui fait le rhythme (1); et si tous les philosophes anciens et modernes, en suivant la marche toujours constante de la nature simple et universelle, reconnaissent dans les beaux-arts et partout ailleurs l'unité d'un principe simple, commun, et invariable comme la nature même; par quelle fatalité un philosophe du XIXe siècle prétendrait-il que l'harmonie des vers français doit être établie d'après un principe différent des autres? Si le nombre déterminé des syllabes constitue le vers, qu'on explique donc quelle est la différence entre les vers et la prose, où à chaque pas on rencontre ce même nombre de syllabes?

§ 834. L'auteur s'obstine à croire que ces sortes de vers lyriques, asservis à la distribution régulière du rhythme, sont naturellement faibles, monotones, sans images, et absolument indignes d'être nommés des vers. Ici, la faute de notre auteur est de confondre la nature des vers avec celle de la poésie, et de choisir de mauvais vers pour base de ses jugemens. La nature des vers consiste essentiellement dans le rhythme; celle de la poésie, dans les fictions, dans les images, dans les descriptions. Un vers peut être parfait en lui-même, sans être pourtant poétique : une idée peut-être vraiment poétique sans être un vers. Les vers s'associent à la poésie pour la rendre plus aimable et parfaite par le charme de leur harmonie. Il peut se faire que les vers asservis au rhythme, soient quelquefois faibles, sans images, et indignes de la noblesse dramatique; cela arrive lorsque le poëte n'a pas le talent

(1) Cicéron reconnaît dans le discours une espèce de chant. Aristote *de Rhetorica*, *lib.* 3, *cap.* 4, pose les principes du rhythme oratoire. Socrate (*in Plat. de Republ. lib.* 2) dit que les discours sont une partie de la musique. La Grammaire de la langue grecque, dit l'abbé Barthélemy, était subordonnée à la musique, etc.

de faire mieux ; mais au moins, ils sont doux et harmonieux, ils sont dignes d'être appelés vers. Tous les vers héroïques français, outre les qualités poétiques qu'ils contiennent, et qui font honneur à leur auteur comme poëte, se distinguent aussi par leurs qualités rhythmiques, qui font honneur à leur auteur comme versificateur (1). C'est par ces dernières qualités que l'on dit communément, que les vers de Racine et de Delille sont chantans. Ces vers le sont plus ou moins, selon que le rhythme, tel que le iambe dans les vers héroïques, est plus ou moins régulier et symétrique (§§ 294, 312, 315, etc.)

Nous avons répété mille fois que ce rhythme constamment régulier et symétrique produirait une monotonie ennuyeuse. En effet l'oreille se lasse de cette continuation d'harmonie et de douceur. C'est pourquoi les poëtes ont soin de couper cette monotonie, en admettant librement dans le rhythme des pieds de supplément, qui offrent à l'oreille une agréable variété, telle qu'on l'admire dans les vers héroïques français et dans les italiens, où, à côté de vers parfaitement rhythmiques, on en trouve d'autres qui n'atteignent pas cette perfection, et qui établissent une espèce

(1) *La Poésie eut le sort de Pandore.*
Quand le génie au ciel la fit éclore,
Chacun des arts l'enrichit d'un présent.
Elle reçut des mains de la Peinture
Le coloris, prestige séduisant,
Et l'heureux don d'imiter la nature.
De l'Éloquence elle eut ces traits vainqueurs,
Ces traits brûlans qui pénètrent les cœurs.
A l'Harmonie elle dut la mesure,
Le mouvement, le tour mélodieux,
Et ces accens qui ravissent les Dieux.
La Raison même, à la jeune immortelle
Voulut servir de compagne fidelle.

Marmontel, Epît. aux Poët.

de contraste. (*Voyez* §§ 212 et 315, etc.) Mais cette liberté n'est pas permise dans les vers qu'on destine à la lyre : dans ce cas, la nature lie la parole au chant, et c'est la nature qui exige que la parole ait la même symétrie que le chant. Ainsi, par cette union, le vers doit être rigoureusement symétrique.

§ 835. Nous avons fait voir que cette symétrie dans tous les airs n'est, et ne peut être ennuyeuse par son uniformité, parce que ces airs peuvent changer de forme d'un couplet à l'autre, d'une situation à l'autre, d'une idée et d'une passion à l'autre. Il reste à prouver que les airs qui doivent exprimer ordinairement les passions fortes ou délicates, dans les situations les plus intéressantes (§ 768), sont, ou peuvent être expressifs, énergiques, passionnés, ou délicats, suivant les situations, en un mot, sublimes et vraiment dramatiques : cela fera connaître à notre antagoniste, que pour obtenir des vers dignes du genre dramatique, ce ne sont pas l'irrégularité du rhythme et la variété, mais plutôt le choix des mots, des expressions et des images, qui en font les véritables beautés : et il pourrait être convaincu d'ailleurs de cette vérité, en général, par la lecture des grands poëmes qui honorent le monde littéraire, tels que ceux d'Homère, de Virgile, du Tasse, de Milton, où les vers, à quelque variété près, sont constamment d'un seul rhythme et d'une mesure invariable, dans le nombre de huit à dix mille qui composent un poëme. Cette uniformité de mesure est un fait dont personne au monde n'a osé se plaindre (1).

(1) « Prétendrait-on sérieusement que cette symétrie est incompatible » avec le désordre des passions ? (C'est M. Framery qui parle dans son » discours qui a remporté le prix proposé par la classe de Littérature et » Beaux-Arts, en 1802.) Mais quoi de plus symétrique et de plus com- » passé que les vers alexandrins avec lesquels Racine, Voltaire et d'autres

Prenons pour exemple les airs de l'abbé Métastase qui a excellé dans le genre de la versification lyrique. J'espère que dans tous ceux que je vais rapporter et que j'ai pris presqu'au hasard, notre antagoniste trouvera de la force et du caractère dramatique. En Italie, on joue sur la scène les drames et les airs de ce fameux Poëte, en les déclamant simplement, et sans le secours de la musique.

Air, dans le drame *Artaserse*, act. 1, sc. 3.

Sulle sponde del torbido Lete,
Mentre aspetta
Riposo e vendetta,
Freme l'ombra d'un padre e d'un re.
Fiera in volto
La miro; l' ascolto,
Che m' addita
L' aperta ferita
In quel seno che vita ti diè.

Air, dans *Artaserse*, act. 3, sc. 4.

Figlio, se più non vivi,
Morrò; ma del mio fato
Farò che un re svenato
Preceda messagier.
Infin che il padre arrivi
Fa che sospenda il remo,
Colà sul guado estremo,
Il pallido nocchier.

Air, dans le drame *Adriano*, act. 3, sc. 5.

Barbaro! non comprendo
Se sei feroce o stolto:
Se ti vedessi in volto,
Avresti orror di te.

Orsa nel sen piagata,
Serpe nel suol calcata,

» ont point si naturellement ces passions tumultueuses? Voudrait-on » qu'une foule de morceaux divins, que je pourrais citer, pour être » encore plus vrais, fussent écrits en prose? Ce qu'ils gagnent à être ver- » sifiés, la musique le gagne également dans les morceaux périodiques. »

Leon ch' apre gli artigli,
Tigre che perde i figli,
Fiera così non è.

Dans la *Didone abbandonata*.

Cadrà fra poco in cenere
Il tuo nascente impero :
Ignota al passagero
Cartagine sarà.

Se a te del mio perdono
Meno è la morte acerba,
Non meriti superba
Soccorso, nè piètà.

Dans l'*Issipile*, act. 3, sc. 1.

Guardami prima in volto
Anima vile, e poi
Giudica pur di noi
Il vincitor qual è.

Tu, libero e disciolto,
Sei di pallor dipinto :
Io di catene avvinto
Sento di te pietà.

Dans *Catone in Utica*, act. 1, sc. 8.

O nel sen di qualche stella,
O sul margine di Lete,
Se mi attendi anima bella,
Non sdegnarti, anch' io verrò.

Sì verrò; ma voglio pria
Che preceda all' ombra mia
L' ombra rea di quel tiranno
Che a tuo danno
Il mondo armò.

Dovea svenarti allora
Che apristi al dì le ciglia.
Dite, vedeste ancora
Un padre ed una figlia,
Perfida al par di lei,
Misero al par di me ?

L'ira soffrir saprei
D' ogni destin tiranno :
A questo solo affanno
Capace il cor non è.

(*Même drame.*)

Dans l'*Alessandro nell' Indie*, act. 1, sc. 2.

Verai con tuo periglio
Di questa spada il lampo,
Come balena in campo
Sul ciglio al donator.

Conoscerai chi sono:
Ti pentirai del dono;
Ma sarà tardi allor.

Dans l'*Antigono*, act. 3, sc. 5.

Benchè giusto a vendicarmi,
Il mio sdegno invan mi alletta;
Troppo cara è la vendetta
Quando costa una viltà.

Già di te con più bell' armi
Il mio cor vendetta ottiene
Nello sdegno che ritiene,
Nella vita che ti dà.

Dans le *Temistocle*, act. 2, sc. 8.

Non è timor dove non è delitto.
Serberò fra' ceppi ancora
Questa fronte ognor serena;
È la colpa, e non la pena
Che mi fanno impallidir.

Reo son io; convien ch' io mora,
Se la fede error si appella;
Ma per colpa così bella
Son superbo di morir.

Chi mai d' iniqua stella
Provò tenor più rio!
Chi vide mai del mio
Più sventurato cor?

Passo di pene in pene,
Questa succede a quella:
Ma l' ultima che viene
E' sempre la peggior. (*Même drame, act. 1, sc. 6.*)

Mais imaginons, au gré de l'antagoniste, que réellement la symétrie des vers, et que l'uniformité du rhythme soient nuisibles aux vers dramatiques, pendant qu'il convient (et il est forcé d'en convenir) qu'elles sont utiles dans le genre lyrique : en ce cas, notre auteur prétend qu'il

faut abolir ce genre de versification, et les ouvrages des auteurs qui en proposent les règles; car il craint que les jeunes poëtes ne fassent glisser dans leurs drames la faiblesse et le mauvais goût contractés dans la composition des vers lyriques. S'il n'y a pas d'autres armes que ces prétextes puériles avancés sur parole, et sans preuves, pour abattre mon système sur la versification lyrique; on me permettra de faire peu de cas de ces sortes d'adversaires si peu dangereux. Il suppose que les jeunes poëtes qui doivent remplacer dans la littérature les Delille, les Voltaire, les Racine, les Boileau, etc., ignorent la différence qui existe entre la versification et l'art poétique qui prescrit l'imitation, les fictions, le merveilleux, les images, mais parés toujours de la mélodie et de l'harmonie que la versification leur procure. Il suppose qu'ils ignorent cette règle de Voltaire, que *les vers doivent être harmonieux, sans que cette harmonie dérobe rien à la force des sentimens.* Dans ces étranges suppositions il prétend combattre l'ignorance et les abus, par une loi bizarre, par laquelle on déroge à toutes les vérités qui provoquent le perfectionnement des beaux-arts. Cette législation devrait s'étendre, suivant lui et par les mêmes raisons, aux jeunes poëtes italiens. Ainsi, à son avis, tous les poëtes qui composent en style sublime, doivent ignorer le moyen et l'épistolaire. J'aurais cru, au contraire, que la connaissance exacte de tous les styles était nécessaire pour modérer, au besoin, l'un par l'autre; et que, si la connaissance de toutes les règles sur les vers lyriques n'est pas utile pour tout ce qu'on doit faire en d'autres genres de compositions poétiques, elle devrait obtenir grâce auprès de ceux qui, par ces mêmes règles, apprendraient au moins ce qu'ils ne doivent pas faire.

Enfin notre auteur, d'un goût vraiment difficile, a

juré une haine implacable aux vers lyriques, à cause de leur faiblesse et du manque d'idées et d'images. Cependant il n'ignore pas les beaux vers lyriques de J. B. Rousseau. Il ne doit pas ignorer aussi que les pensées sont moins un mérite essentiel dans ces sortes de poëmes, que l'harmonie. Le devoir du poëte lyrique est, pour ainsi dire, celui de travailler pour l'oreille. Les jeunes poëtes savent bien distinguer tout cela. Heureux ceux qui à l'harmonie qui flatte l'oreille, savent réunir les beautés poétiques qui plaisent à l'esprit! Cette double qualité n'est pas un phénomène trop rare dans la littérature : souvent on parvient à la posséder, lorsqu'on a le courage de travailler pour l'obtenir. — Ce que je viens de dire n'est pas de moi : un des meilleurs littérateurs de la France (M. de la Harpe, *Cours de Littérature*, tom. 6, pag. 96), l'annonce dans le passage suivant : « Quoique les pensées soient partout un mérite essentiel, » elles le sont dans une ode moins que partout ailleurs, » parce que l'harmonie peut plus aisément en tenir lieu. » Des penseurs trop sévères, et entr'autres, Montesquieu, » ont cru que c'était une raison de mépriser la poésie lyrique. Mais il ne faut mépriser rien de ce qui fait plaisir » en allant à son but; et le poëte lyrique qui chante » n'est pas obligé de penser autant que le philosophe qui » raisonne. »

§ 836. *Troisième objection.* Ce n'est pas satisfaire à l'objection relative à la langue française, que de donner, pour toute réponse, des airs dans une langue qui n'est pas française. Ceux qu'on a cités des drames de Métastase, sont beaux, énergiques, dramatiques, parce que la langue italienne se prête à cette espèce de versification servile, sans rien perdre de sa dignité.

§ 837. *Réponse.* Même en accordant que de semblables

exemples ne se trouvent pas actuellement dans les vers lyriques français, il serait indigne d'une saine philosophie, de conclure qu'il est impossible d'en obtenir, lorsque de bons poëtes s'engageraient à en composer sur les règles que j'ai proposées. Il faut essayer d'en faire, pourvu que des poëtes doués d'un génie égal à celui de Métastase s'en mêlent, avec l'intention décidée de bien faire. Mais une semblable philosophie est d'autant plus fausse, opiniâtre, et de mauvaise foi, qu'on voit même à présent des vers lyriques français qui n'ont rien à envier à ceux de Métastase. Outre plusieurs que j'ai cités dans le cours de cet Ouvrage, et beaucoup d'autres encore meilleurs que je pourrais citer, je me borne à un seul exemple, qui par ses beautés poétiques, est un chef-d'œuvre dans son genre, et que l'antagoniste doit admirer malgré lui. C'est un air par Favart : et, ce qui est plus étonnant, l'auteur l'a composé sur l'air du menuet d'Exaudet : composition extrêmement servile, et qui ne peut pas s'écarter d'un seul accent de celui de la musique. Mais le grand talent du poëte consiste dans l'art d'être esclave et de paraître parfaitement libre; et, par cet art, l'élégante simplicité des airs qu'il destine à la musique, paraît l'ouvrage de la seule nature.

« Cet étang
» Qui s'étend
» Dans la plaine,
» Répète au sein de ses eaux
» Ces verdoyans ormeaux
» Où le pampre s'enchaîne :
» Un jour pur,
» Un azur
» Sans nuages,
» Vivement s'y réfléchit :
» Le tableau s'enrichit
» D'images.

» Mais tandis que l'on admire
» Cette onde où le ciel se mire,
» Un zéphir
» Vient ternir
» La surface
» De la glace;
» D'un souffle il confond les traits,
» L'éclat de tant d'objets
» S'efface.

» Un soupir,
» Un desir,
» O ma fille!
» Peut ainsi troubler un cœur
» Où se peint la candeur,
» Où la sagesse brille:
» Le repos
» Sur les flots
» Peut renaître
» Mais il se perd sans retour
» Dans un cœur dont l'amour
» Est maître. »

§ 838. *Quatrième objection.* Deux ou trois beaux couplets que le hasard peut faire rencontrer dans la versification lyrique française, ne prouvent pas assez que ce genre de poésie puisse être employé par système dans les opéra. La langue peut en donner deux ou trois, mais elle n'a pas assez de matériaux pour en fournir davantage. Un architecte peut bien imaginer à son aise d'excellens dessins d'un Panthéon, d'un arc de triomphe, etc. Tous ces beaux projets sur le papier sont à merveille; mais sans l'apprêt des matériaux nécessaires, ses beaux plans ne seront jamais mis en exécution. Les matériaux de la versification sont les mots, et la langue française n'en fournit pas d'assez abondans, d'assez propres, d'assez doux, sonores, harmonieux, accentués et expressifs, pour pouvoir, comme la langue de l'abbé Métastase, donner de la musique, avant même qu'ils soient mis en musique. En un mot, la langue française n'est pas musicale. Cette

impuissance de la langue s'étend à tous les genres de poésie en général; c'est pourquoi la plus belle, la plus élevée, et la plus noble des palmes poétiques, celle de l'épopée, est interdite aux Français. Boileau, qui a voulu l'atteindre dans son Lutrin, a échoué dans cette entreprise, sans pouvoir terminer avec honneur son sixième chant. Qu'on en dise de même de la *Henriade* de Voltaire.

§ 839. *Réponse.* Cette objection est le langage routineux de quelques calomniateurs de la langue française, petit reste des partisans de J.-J. Rousseau, dont, sans en posséder les talens, ils ont hérité de quelqu'idée fanatique. Ils appellent difficile ou impossible ce qu'ils n'ont pas été capables d'exécuter. Par un étrange abus de logique, ils ont dit d'abord : *les beaux vers lyriques n'existent pas, donc ils ne peuvent pas exister.* Mais ensuite, convaincus de leur possibilité par des exemples frappans et irrésistibles, ils ont renchéri sur leur petit nombre, et ils ont dit qu'*il est impossible, ou très-difficile d'en produire davantage.* Ce moyen honteux d'échapper à l'évidence des faits et de la raison, est vraiment unique. Mais quelle autre ressource leur restera-t-il, lorsqu'un tems viendra (et il n'est pas loin) où les Français, revenus de leurs préjugés, feront aisément des vers lyriques encore plus beaux que ceux que je viens de citer; et cela, par la raison qu'ils seront persuadés qu'avec leur langue et leurs talens poétiques, ils sont capables d'en faire?

§ 840. Cette dernière raison est de la plus grande importance. Telle est en effet la force de l'imagination des hommes, qu'ils s'avilissent, et se condamnent à l'impuissance la plus absolue, dès qu'ils croient que certaines actions sont au-dessus de leurs forces : c'est ainsi que l'hydrophobie s'empare d'un homme, lorsqu'il s'imagine en être attaqué. On n'ignore pas que dans le siècle de Louis XIV,

le voudront dès qu'ils en auront senti la nécessité, pour concilier la poétique de la parole avec *la poétique de la musique*, dont le savant comte de Lacépède a voulu s'occuper dans son excellent ouvrage consacré à l'utilité des jeunes artistes.

Que s'ils ne font pas ce qu'ils veulent, c'est qu'ils n'osent pas tout ce qu'ils peuvent. S'ils n'osent pas, c'est peut être à la vivacité naturelle de leur caractère qu'il faut attribuer cette timidité décourageante : ils voudraient peut-être obtenir sur-le-champ la perfection des vers lyriques que les Italiens n'ont pu obtenir qu'au bout de huit siècles, et qu'ils n'auraient pas obtenue sans le génie de Métastase. Entre les poëtes français, ceux qui sont nés avec du génie, une oreille juste et délicate, et surtout avec cette patience qui ne craint point les obstacles, connaîtront enfin encore mieux (n'en doutons pas) tous les ressorts de leur langue; et en s'attachant à examiner l'esprit de la versification musicale, il parviendront à démentir par le fait, la maxime de *non si può*. (*Voyez* la note au § 123, art. 4.)

Au reste, comme je me suis proposé de ne rien négliger pour donner aux objections toutes les réponses satisfaisantes qui puissent en découvrir la faiblesse; je crois nécessaire de continuer à comparer, dans les détails les plus minutieux, la langue française avec l'italienne que j'ai choisie pour modèle. Par ce moyen, en relevant les propriétés de ces deux langues, leur ressemblance et leurs qualités respectives, chacun pourra décider de lui-même, quel intérêt on doit attacher à ces sortes d'objections qui proclament l'impuissance de la langue française au milieu de ses plus grands triomphes.

C'est ce que j'examinerai après que, suivant l'ordre que je me suis prescrit, j'aurai parlé dans le chapitre suivant, des Licences poétiques.

CHAPITRE III.

DES LICENCES DANS LA POÉSIE ITALIENNE.

§ 842. On peut réduire à trois classes toutes les *licences poétiques* dont les Italiens ont fait usage en composant des vers : licences quant à l'*accent*, licences quant aux *syllabes*, et licences quant à la *rime*.

Les licences poétiques sont tout ce qu'il y a de plus difficile et de plus embarrassant pour les étrangers, et souvent pour les Italiens mêmes. Ce retranchement ou alongement des mots, ce changement de voyelles et de consonnes, en un mot, cette altération du langage reçu forment comme un jargon mystérieux pour le peuple. Mais outre ces licences, il y a une grande quantité de mots propres à la poésie, qu'on n'emploie pas en prose, et qu'il faut étudier pour les comprendre. Telle était aussi la poésie des Grecs. Son langage était différent de la langue vulgaire (1).

§ 843. Cependant le langage du poëte doit être (et il le fut dès le commencement de la poésie) celui du peuple, ou, si l'on veut, la langue que l'on parle lorsqu'on parle bien. C'est en poésie qu'on exprimait, et qu'on exprime encore à présent, les plus tendres effusions du cœur pour une maîtresse qui ignore les licences poétiques. C'est en poésie que, pour aider la mémoire et flatter l'oreille

(1) Le fameux M. Antoine, cet orateur émule de Crassus, ne pouvait s'empêcher d'avouer que, malgré ses études et ses connaissances sur la langue des prosateurs grecs, il n'était pas dans le cas d'entendre les poëtes ; *Poetas tamen non conor attingere, tanquam alienâ linguâ locutos.*

du peuple avec des sons harmonieux, on a exposé et l'on expose les devoirs, les lois, les louanges de Dieu et des héros bienfaisans de l'humanité; et cependant le cordonnier, le maçon, le cocher, l'agriculteur, etc. n'ont pas assez de loisir pour apprendre le Dictionnaire des licences. S'il est vrai que jadis on chantait les poëmes d'Homère chez les Grecs, comme l'on chante aujourd'hui à Naples les vers d'*Ariosto* aux *Lazzaroni* rassemblés dans les places publiques, il fallait, je crois, que le chanteur fût toujours accompagné d'un interprète, ou d'un Dictionnaire poétique, pour expliquer aux curieux la signification des mots de chaque vers (1).

§ 844. Les licences ne servent aux poëtes que pour arranger et rectifier leurs vers, tant pour la quantité des accens et des syllabes, que pour la rime. Ainsi *Tasso*, dans les deux vers suivans,

> Corre il volgo dolente alle novelle
> Del guerriero e dell' armi, e vuol *vedelle*,

emploie *vedelle* au lieu de *vederle*, pour rimer avec *no-*

(1) Le langage d'Homère était très-différent de celui qui s'employait partout au tems de Socrate : il est probable que les premiers poëtes grecs n'ont employé pour leurs poésies que le langage conforme au dialecte qu'on entendait et que l'on parlait communément de leur tems; car il est à présumer que les poëtes de tous les âges n'ont écrit que pour être compris, et pour être lus avec plaisir; ce qui ne serait pas arrivé si leur style eût été difficile à comprendre. Sans autoriser ici le système des licences poétiques, il m'est facile d'expliquer la différence entre le langage d'Homère et celui de Socrate : elle tient à la différence des deux époques, dont l'une est éloignée de l'autre de presque quatre siècles, pendant lesquels la langue parlée et la langue écrite ont dû éprouver de grands changemens : *A trecentis annis ab hinc*, dit Lipsius, *mutabitur sermo, nec posteri fortasse agnoscent.* Dante assigne le tems d'un demi-siècle pour le changement sensible des langues vivantes; et sans citer beaucoup d'autorités à ce sujet, nous en avons un exemple continuel sous les yeux.

velle;

velle; comme *Petrarca* avant lui avait dit *vedella* pour *vederla*,

> E chi nol crede venga egli a *vedella*.

Le même *Tasso* (chant 16, st. 12 et st. 20) fait usage du mot *augei* pour *augelli;* du mot *speglio* pour *specchio*, pour ajuster ses vers et ses rimes:

> Quando taccion gli *augelli* alto risponde,
> Quando cantan gli *augei* più lieve scuote.
>
> Ella del vetro a se fa *specchio*, ed egli
> Gli occhi di lei sereni a se fa *spegli.*

Il emploie *spegli* et non pas *specchi*, pour rimer avec *egli*. Qu'on ne dise pas que le mot *speglio* est vraiment poétique; il ne l'est pas, puisque plus bas, à la stance 22 du même chant, il dit *specchio ti è degno il cielo*, etc.; et qu'il aurait pu dire *speglio*, qui est aussi de deux syllabes. Sans en produire ici une infinité d'autres exemples, on reconnaît assez que l'invention des licences n'eut d'autre but que la commodité du poëte. « Les poëtes, dit » Quintilien, pressés par la nécessité impérieuse de la » mesure, et ne pouvant pas toujours user de leurs » moyens naturels, sont contraints d'en chercher d'ex- » traordinaires pour s'exprimer »; et alors ils alongent, ils abrègent, ils coupent les mots qui leur font obstacle, et leur donnent même un nouveau sens.

§ 845. Les poëtes italiens ont cru pouvoir autoriser aussi les licences par cette liberté nécessaire à une imagination échauffée, qui dans ses emportemens ne peut souffrir qu'un mot, un accent, une syllabe soient un obstacle à l'image qu'elle veut tracer: elle court droit à son but par un chemin extraordinaire: son impétuosité l'emporte sur de petits égards qui occupent la réflexion froide des versificateurs communs. Mais, à dire vrai, ne serait-ce pas un prétexte pour couvrir la paresse ou l'ennui du poëte qui dédaigne

d'exprimer ses idées par un tour de mots plus convenables? Son génie divin serait-il si borné, et si capable de se refroidir, qu'il ne puisse dessiner les mêmes images par d'autres tournures qui n'altèrent point le langage, et qui ne le rendent pas inintelligible à la capacité de tout le monde qui a droit de l'entendre? Pourrait-on imaginer jamais que la première forme donnée à ses idées, soit la plus parfaite parmi une infinité d'autres possibles? Ne voyons-nous pas dans les meilleures poésies, un grand nombre d'idées et d'images marquées au coin de la perfection, d'une manière heureuse et facile, sans qu'il s'y soit glissé pourtant la moindre altération de la langue, la moindre licence poétique?

Les licences sont, à mon avis, les indices les plus certains de la pauvreté d'une langue (imputation calomnieuse qu'on voudrait faire à la richesse de l'italienne); car être forcé d'altérer la langue pour exprimer un sentiment, c'est attester qu'elle ne saurait rendre par d'autres mots ce même sentiment. Qu'on dise donc plutôt que la nécessité des licences poétiques dépend quelquefois de la pauvreté du génie. Certainement les génies de *Tasso* et d'*Ariosto* n'étaient pas pauvres; mais ils ont voulu suivre l'usage qui favorisait la liberté de l'imagination.

§ 846. Dire (comme le prétend l'auteur d'un petit Traité de poésie) que les licences proprement telles, et celles dont je vais parler dans les articles suivans, servent à embellir les vers, c'est ce que je ne puis ni comprendre, ni accorder. Quelle beauté, en effet, peut-on trouver dans le son dur de la plupart des vers du *Dante*, qui abondent en licences extraordinaires et bizarres? Serait-il plus beau de dire *supplìco*, au lieu de *sùpplico*; *stremo*, au lieu d'*estremo*; *sopre*, au lieu de *sopra*; *allotta*, pour *allora*; *veglio*; pour *vecchio*; *deo*, pour *debbo*; *greve*,

pour *grave?* Au reste, je ne prononce ici que mes opinions, en les soumettant, quelles qu'elles soient, et sans prétention, au jugement impartial des savans: je sens que ces licences, trop répétées, donnent aux vers un air roide, je ne sais quoi de recherché, et une affectation pénible. Il est pourtant certain que les poëtes italiens les plus renommés en ont fait usage; mais ils n'ont jamais passé les limites de la modération, et ils étaient loin de penser, peut-être, que la beauté de leurs vers ait eu besoin du faible appui des licences dont abondent les ouvrages des auteurs qui ont écrit dans l'enfance de la poésie.

§ 847. On se trompe souvent, à mon avis, sur l'expression *langage poétique:* et l'on a cru que la langue du poëte est différente de celle que les honnêtes-gens parlent dans une nation qui a un langage à soi : ainsi on a voulu faire de la poésie un jargon extraordinaire, empoulé et mystérieux. La langue n'est qu'une; et celle de l'homme instruit est la langue dominante dans une nation quelconque. Il y a, il est vrai, un langage dans la poésie; mais il ne consiste que dans le choix des mots que la langue fournit, et dans l'emploi des figures; comme je le dirai ci-après au § 871.

La première qualité d'une langue est sans doute d'être intelligible, et à la portée de tout le monde. Je dis plus: le langage de la poésie doit être d'autant plus intelligible qu'il est poétique; parce que la poésie est pour le peuple. Les poésies du célèbre sicilien *Meli*, admirées de tous les savans, ne sont composées d'aucune licence poétique; au contraire, elles sont d'autant plus belles qu'il s'est engagé d'élever au chant les expressions nationales et populaires.

Mais, dira-t-on, *Dante*, *Petrarca*, *Ariosto*, ont employé dans leurs vers un langage particulier, et les licences.

Je réponds que ces auteurs ont écrit leurs vers dans une langue qui était celle qu'on parlait de leur tems, eu égard toujours à leurs soins de l'annoblir dans sa naissance, et de la réduire à ce degré de perfection qu'on y admire à présent. Ils ont dit, par exemple, *fue* (du latin *fuit*) *veglio* (du français *vieil*) *obblio* (du français *oubli*), au lieu de *fù*, *vecchio*, *dimenticanza*, en s'approchant du langage vulgaire de ces tems là (1); au lieu que nous, en employant ces mêmes mots, nous nous éloignons de la langue vul-

---

(1) Il est curieux d'observer ici que la plus grande partie des mots compris dans les licences poétiques, et que je vais transcrire dans les articles suivans, se trouvent employés actuellement par le peuple dans les discours ordinaires, en plusieurs endroits de l'Italie. C'est ce que j'ai observé dans le Génovisat, dans le Piémont, dans le royaume de Naples, dans la Toscane, dans les environs de Rome, et, plus qu'ailleurs, dans la Sicile. Tout cela confirme l'opinion, que ce que nous appelons *licences*, n'est que le langage des anciens Italiens, et qui se conserve en partie dans la bouche du peuple. Et cela vient à l'appui de tout ce que j'ai dit au § 547, et dans mon *Précis historique*, en parlant des Siciliens et de leur langue.

Nos anciens pères, dit *Andrucci* (*Poes. ital.*, *lib.* 1, *cap.* 6, *part.* 2), reçurent la rime des Siciliens, et avec la rime, la prononciation des mots. Or, les Siciliens prononcent *u*, ce qui en Italie fait *o*. Et c'est par cette raison que *Brunetto-Latini*, dans son *Tesoretto*, fait rimer *luna* avec *persona*, *cagione* avec *comune*, *motto* avec *tutto*, *uso* avec *grazioso*, *sapere* avec *venire* (*sapere* en sicilien, se prononce *sapiri*). C'est par cette raison qu'on emploie les mots siciliens *nui*, *vui*, *face*, *abonna*, *tacire*, *avire*, *intiso*, etc.; au lieu *di noi*, *voi*, *fa*, *abbonda*, *tacere*, *avere*, *inteso*.

Ce n'est pas seulement la rime, c'est peut-être la langue même que les Italiens ont prise des Siciliens. Elle était déjà formée en Sicile, lorsque les Italiens commencèrent à former la leur, en prenant pour modèle la langue sicilienne, qui avait une très-grande influence par sa littérature et par les raisons politiques. Et en effet, la première langue des Italiens, qui succéda à la latine, fut purement la sicilienne : nous en avons un témoignage irréfragable dans l'ouvrage de *Muratori*, qui a pour titre : *Hystoria Aquileana* (lisez *Murat.*, *Ant. ital.*, *med. ævi*, tom. 6, après la dissertation 75), où l'on voit que la langue qu'on parlait à *Aquila* vers le XIV[e] siècle, était en grande partie la langue qu'on parle en Sicile. Telle est aussi, en général, la langue qu'on parle actuellement dans tout le royaume de Naples, dans les pays environnans de Rome, dans tout le Génovisat, dans les îles de Corse et de Sardaigne.

gaire de nos temps. En employant de semblables vieux mots, que la seule habitude peut rendre supportables, et en supposant qu'on les comprenne, nous pouvons nous comparer (pour me servir de l'idée d'un savant anglais) à ce peintre qui, pour donner de la dignité à un héros déjà mort depuis deux siècles, lui avait donné une longue barbe : mais, gonflé d'ambition par ce premier succès, il s'est rendu gauche et ridicule, en voulant peindre un général de nos jours, avec le menton hérissé de cette même garniture antique.

On m'objectera aussi le proverbe connu, que le langage de la poésie est celui des Dieux. D'accord : mais il reste à prouver encore que le langage du ciel est différent de celui de la terre, quand les Dieux veulent communiquer leurs idées aux hommes. Il reste à prouver que Saturne et Apollon, en portant chez les hommes l'âge d'or, parlaient parmi eux le jargon de l'Olympe ; et s'ils étaient dans le cas de mériter ce que Petronius dit d'Eumolpe : *loqui poeticè, poeticè potiùs quàm humanè.* Je sais au contraire que le vrai Dieu, en se communiquant aux hommes, parlait le langage du vulgaire, et en suivait les expressions et même les opinions d'usage. Qu'est-ce enfin qu'une langue qui s'élève aux cieux, en oubliant qu'elle est faite pour la terre ?

Le langage de la poésie est celui des Dieux. Mais le langage des Dieux ne se distingue que par une dignité qui le caractérise : et cette dignité se fait remarquer par un choix de mots et d'expressions puisées dans la langue qu'on parle, et non dans le choix des licences dans une langage qu'on ignore. — Je reviendrai sur cette matière à l'art. 4, § 867 et suiv.

§ 848. C'est seulement sur un pied de modération, et sur la nécessité d'obéir à la rime et à la juste mesure des

vers, qu'on devrait permettre de faire usage quelquefois des licences, toujours avec la circonspection de n'en employer aucune qui ne soit autorisée par l'exemple des meilleurs poëtes, eu égard à leur goût et au temps où ils ont vécu. Il serait en effet ridicule de se servir des mots et des licences que l'on trouve employés dans les poésies des auteurs de ces premiers siècles de la langue et de la poésie vulgaire, dont l'enfance se fait remarquer naturellement par des traits rudes et barbares.

§ 849. Pour procéder avec ordre dans ce chapitre, il faut savoir distinguer ce que l'on a coutume de confondre. On appelle *licence* cet emploi de mots techniques de la mythologie et de l'ancienne théologie des payens : on croit faire usage d'une *licence* lorsqu'on dit *Febo* pour signifier le soleil, *biondo Dio* pour Apollon, *Castalie dive* pour les Muses : on appelle *licence* l'usage que l'on fait d'une langue consacrée à la poésie, et l'emploi de certaines tournures nobles et élégantes qui font sa plus grande beauté : enfin, on appelle *licence poétique* l'usage des figures oratoires dont le poëte se sert d'après un droit qui lui est propre. Cette ample acception de licences a besoin d'être réduite à sa juste signification.

§ 850. Les licences poétiques, proprement dites, consistent dans le retranchement, l'addition, ou le changement que les poëtes font dans les mots, lorsque la nécessité les y oblige, pour arranger les vers et la rime. Ainsi, pour donner toute la clarté et toute la précision possible à ce traité des Licences, nous parlerons, 1° de celles qui ont rapport à l'accent; 2° de celles qui sont relatives aux syllabes; 3° de celles qui regardent la rime : un quatrième article sera destiné à parler briévement du style et de la phrase poétiques, pour faire observer la différence qui se trouve entre les licences, et les mots et les expressions qui sont propres à la poésie.

ARTICLE PREMIER.

DES LICENCES SUR L'ACCENT.

§ 851. Les poëtes italiens se permettent des licences sur l'accent, lorsque pour donner de l'harmonie à leurs vers, ou pour former leur rime, ils le transportent d'une syllabe à l'autre du même mot. Ainsi *Dante* a prononcé *satisfára, ariéte, supplíco, podésta, piéta* pour *satisfarà, aríete, súpplico, podestà, pietà* : *Ariosto* a dit *Ippocràte, Eteòcle, tragedìa, mormório, esplíco*, au lieu d'*Ippócrate, Etéocle, tragédia, mormorío, ésplico*. *Guittone* a dit *movére* au lieu de *móvere*. On prononce très-souvent *umíle, simíle, oceáno* au lieu d'*úmile, símile, océano* : ensorte qu'on change les mots *tronchi* et les mots *sdruccioli* en *piani*.

§ 852. Quelquefois on prive les mots de leur accent naturel. Les mots *dì, à, trè* sont sans accens dans les trois vers suivans, rudement composés par *Dante*.

> Detto mi fu da Beatrice di *di*.
> E men d' un mezzo di traverso non ci *a*.
> Che andate pensando sì voi sol *tre*.

Ces bizarreries du *Dante* ne doivent pas être imitées par les poëtes de bon sens.

§ 853. Quoique tous les mots italiens n'aient qu'un seul accent (§ 5, tom. 1), néanmoins le poëte leur en donne quelquefois deux, pour rendre les vers harmonieux.

Dans les deux vers suivans,

> Con tre bocche *canínaménte* latra, *Dant.*
> Come chi *smísuratáménte* vuole, *Petr.*

les deux mots *caninaménte, smisurataménte* ont un accent de plus sur les syllabes *ni* et *smi*, pour donner à l'*endecasillabo* l'accent sur la sixième et sur la quatrième, sans lequel ces deux vers n'auraient aucune harmonie. C'est une licence que les poëtes se permettent d'employer dans les adverbes qui, comme l'observe Ménage, sont composés du latin *mente* à l'ablatif, et d'un nom adjectif.

§ 854. On s'est permis quelquefois de faire enjamber d'un vers à l'autre ces mêmes mots composés; comme je l'ai indiqué à l'article de l'enjambement des vers (§ 598, 599). Mais qui ne sera pas étonné de la beauté et de l'admirable artifice des deux vers d'*Ariosto* que je vais citer, dans lesquels il fait enjamber le mot composé *Fiordiligi*?

Nè men ti raccomando la mia *Fiòrdi*...
Ma dir non poté *ligi*, e qui finío.

Le poëte avait besoin d'une rime en *órdi;* et son esprit divin trouva l'expédient de partager en deux le mot *fiordiligi*, et il a pu arranger deux vers d'une manière si naturelle et si sublime, et d'une grâce si rare et si touchante, qu'on aura de la peine à trouver dans ses ouvrages d'autres vers qui puissent égaler ceux-ci.

ARTICLE II.

DES LICENCES SUR LES SYLLABES.

§ 855. Par ces licences, les poëtes augmentent ou diminuent les syllabes d'un même mot.

Les licences, ou plutôt les figures par lesquelles on augmente les syllabes des mots, sont au nombre de quatre; et je les exprimerai par les mots employés par les grammairiens, *prothèse*, *épenthèse*, *paragoge*, et *diérèse*.

§ 856. Par la *prothèse*, on ajoute une syllabe au commencement du mot; et l'on dit *dipartire*, *attraversare*, *annoverare*, *incontra*, *insù* etc., au lieu de *partire*, *traversare*, *noverare*, *contra*, *su*.

Par l'*épenthèse*, on ajoute une syllabe ou quelque lettre au milieu du mot; et l'on dit, par exemple, *similemente*, *addiviene*, pour *similmente*, *avviene*, etc. *Nestorre*, *Anniballe*, *Asdruballe*, pour *Nestore*, *Annibale*, etc.

La *paragoge* ajoute une syllabe à la fin des mots; et l'on dit *uscío*, *udío* (1), *cadéo*, *potéo*, *suso*, *giuso*, *face*, *fue*, etc. au lieu de dire *uscì*, *udì*, *cadè*, *potè*, *su*, *giù*, *fa*, *fu*. (Voy. ci-après, au § 862.)

Enfin, par la figure *diérèse* on résout une syllabe en deux, pour compléter la mesure des vers, et cela sans rien ajouter au mot. (*Voy*. § 524, tom. 1.)

§ 857. Les licences ou les figures par lesquelles on retranche quelque syllabe des mots, sont l'*aphérèse*, la *syncope*, l'*apocope*, la *synérèse*.

L'*aphérèse* abrège le mot au commencement, et l'on dit *Lamagna*, *taliano*, *sendo*, *dificio*, *ve*, etc. des mots *Allemagna*, *italiano*, *essendo*, *edificio*, *ove*: on dit *esto*, *po*, *stremo*, *sface*, etc., pour *questo*, *dopo*, *estremo*, *disface*.

La *syncope* retranche une syllabe au milieu des mots; comme dans les mots *disnore* pour *disonore*, *furno* pour *furono*, *carco* pour *carico*, *merto* pour *merito*, *udrò* pour *udirò*, *spirto* pour *spirito*, *rompre* pour *rompere*, *martiro* pour *martirio*, *lavè* pour *laddove*; *fei*, *festi*, *femmo*, *feste*, *fero*, pour *feci*, *facesti*, *facemmo*, *faceste*, *fecero*; *domino*, *matera*, *memóra* pour *dominio*, *materia*, *memoria*, et bien d'autres mots dont *Andrucci*, lib. 1, c. 4, a fait un long catalogue.

(1) *Uscío*, *udío*, et toutes les troisièmes personnes au singulier du passé défini des verbes dont l'infinitif est en *ire*.

L'*apocope* retranche les syllabes à la fin des mots : on dit *furo*, *volaro*, *udiro* (1), *pave*, *me'*, *ve'*, *fe' fostù*, *piè*, *Caron*, *orizon*, *pon*, *vo' gir*,

Se sì alto *pon gir* le stanche rime. *Petr.*

au lieu des mots entiers *furono*, *volarono*, *udirono*, *paventa*, *meglio*, *vedi*, *fece*, *fosti tu*, *piede*, *Caronte*, *orizonte*, *voglio*, *ponno*, *gire*.

On rapporte à cette figure le retranchement de toutes les voyelles finales des mots, lorsque ces voyelles sont précédées des consonnes *l*, *m*, *n*, *r*, appelées *liquides* ; comme dans les mots *sol*, *farem*, *perdon*, *favor*, pour *sole*,

---

(1) Par cette figure, on fait terminer en *aro ed iro* toutes les troisièmes personnes au pluriel des parfaits définis terminés en *arono* et *irono* : *amaro*, *parlaro*, *sentiro*, *soffriro*, etc., au lieu d'*amarono*, *parlarono*, *sentirono*, *soffrirono*.

Quelques personnes, dit *Girolamo Ruscelli*, font usage d'*amoro*, *parloro*, *andoro*. *Ariosto* employa une seule fois le mot *lagrimoro* pour *lagrimarono*. Mais cette licence, suivant l'auteur cité, *è cosa enormissima*, *e da fuggir colle vele*, *e coi remi*.

Toutes les premières et troisièmes personnes au singulier des imparfaits des verbes dont l'infinitif est en *ere*, changent leur terminaison *eva* en *ea* : *vedea*, *leggea*, *sapea*, *sapeano*, au lieu de *vedeva*, *leggeva*, *sapeva*, *sapevano*.

Les premières et troisièmes personnes de tous les verbes au singulier des tems conditionnels, changent la terminaison *rei* et *rebbe* en *ria* : *amerei*, *amerebbe*, font *ameria* ; *sentirei*, *sentirebbe*, font *sentiria*, etc. *Ruscelli* dit que ces changemens, quant à la première personne, se permettent à la fin des vers, et cela même rarement : mais, quant à la troisième personne, ils sont permis partout, et même dans la prose.

On change en *ia* les terminaisons en *eva* du singulier de l'imparfait de l'indicatif ; et au lieu de dire *soleva* ou *solea*, *credeva* ou *credea*, *aveva* ou *avea*, on dit par licence *solìa*, *credìa*, *avìa*. Qu'on en dise de même de la terminaison en *iva* de cet imparfait : *udiva*, *udia* ; *sentiva*, *sentia* ; *veniva*, *venia*.

On retranche souvent les dernières syllabes des participes de la première conjugaison, et l'on dit : *domo*, *scemo*, *adorno*, *avvezzo*, *càrico*, *gónfio*, *privo*, etc., pour *domato*, *scemato*, *adornato*, *avvezzato*, *caricato*, etc.

faremo, *perdono*, *favore* : et le retranchement de *de* dans les mots *virtù*, *bontà*, *maestà*, etc., que les poëtes prononcent souvent comme *virtude* ou *virtute*, *bontade*, *maestade*.

La *sinérèse* enfin, est une figure par laquelle de deux syllabes dans le même mot, on n'en fait qu'une dans les vers, quoiqu'on les prononce toutes les deux. (§ 523.)

Je crois à propos d'ajouter à cet article la figure *enalloge*, par laquelle on emploie un mot pour un autre : *il* pour *lo*, et *lo* pour *il* :

Gli à rotto *il* scudo il cavaliero ardito. *Bojard.*
Lo bello stile che mi à fatto onore. *Dant.*
Che il vostro Pier a cui *lo* Ciel comparte, etc. *Tass.*

ARTICLE III.

DES LICENCES SUR LA RIME.

§ 858. Les licences que les poëtes italiens se permettent en faveur de la rime, sont relatives aux *mots* ou aux *accens* des mots. Tout ce que nous avons observé dans les deux articles précédens, par rapport aux accens, et même par rapport aux autres figures, est exactement applicable à l'usage de la rime. Nous ajouterons d'autres observations qui regardent seulement les mots.

Les licences de la rime, relativement aux mots, peuvent être réduites à quatre ; 1° aux *changemens* des lettres ; 2° à la *transposition* ; 3° à l'*addition* ; et 4° au *retranchement* des mêmes lettres, ou d'une syllabe.

§ 859. I. Le changement des lettres, que les Grecs appelaient *antithèse*, se fait lorsqu'en faveur de la rime, on substitue aux mots une ou deux lettres, au lieu d'une ou deux autres qui leur sont naturelles.

On fait usage de ce changement dans les verbes. Toutes

les trois personnes au singulier du subjonctif présent, dans les verbes de la première conjugaison, peuvent changer leur *i* final en *e*. Cela peut avoir lieu quelquefois à la seconde personne du présent de l'indicatif : ainsi, au lieu de dire, *impari*, *mostri*, *adopri*, *tremi*, *gridi*, etc., on peut dire, *impare*, *mostre*, *adopre*, *treme*, *gride*, lorsque la consonnance de la rime l'exige. *Dante* a dit :

Che questa bestia per la qual tu *gride*.

Ce changement en *e* dans les tems cités n'est pas fréquent dans les verbes de la seconde et troisième conjugaison. Mais *Dante* a dit plusieurs fois *vegne*, *vegge*, *scrive*, *posse*, pour *vegna*, *vegga*, *scriva*, *possa*. *Petrarca*, entraîné aussi par la nécessité de la rime, a dit *risolve* pour *risolva*:

La qual temo che in pianto si *risolve*.

Les mêmes auteurs ont dit *avemo*, *semo*, *volemo*, mots vénitiens et siciliens, au lieu de *abbiamo*, *siamo*, *vogliamo*.

Enfin, tous les infinitifs qui portent pour leurs finales les pronoms conjonctifs *mi*, *ti*, *si*, peuvent changer leur *i* final en *e* : et l'on dit *amarme*, *vendicarte*, *occultarse* pour *amarmi*, *vendicarti*, *occultarsi*. On a dit aussi *famme*, *datte*, *stasse*, pour *fammi*, *datti*, *stassi*, en changeant la terminaison des pronoms conjonctifs placés après les verbes de tous les tems quels qu'ils soient.

§ 860. Ce même changement peut avoir lieu dans les noms, si l'on y est obligé par la rime. J'en citerai quelques-uns usités par les poëtes modernes : on dit *speme* et *spene* (*speranza*), *stile* et *stilo*, *ribelle* et *ribello*, *Atene* et *Atena*, *Etiope* et *Etiopo*, *vaso* et *vase*, *cilestre* et *cilestro*, *confine* et *confino*. Au lieu de *vecchio*, *pericolo*, *specchio*, *capelli*, on peut dire *veglio*, *periglio*, *speglio*, *ca-*

pegli. *Dante* et *Petrarca*, pour rimer avec *virtute* et *salute*, ont dit *ferute* au lieu de *ferite* : ils ont dit aussi *digno*, *describo*, *despitto*, *apra*, *Deo*, *Goffrido*, pour les mots *degno*, *descrivo*, *dispetto*, *opra*, *Dio*, *Goffredo*. *Tasso* a changé de même l'*o* en *u* dans les participes *sorto*, *condotto*, *sepolto* ; et il a dit *surto*, *condutto*, *sepulto*. *Ariosto* a dit *sanza* pour *senza*, etc.

Dante qui, plus que tous les autres anciens poëtes, a fait usage de tout ce qu'on appelle licence, a dit *lome* pour *lume*, *roggio* pour *rosso*, *ripriso rispitto sorpriso* pour *ripreso rispetto sorpreso*, *como* pour *come*, *sutto* pour *sotto*, *soso* pour *suso*, et d'autres.

Guitton d'Arezzo employa *avire*, *tacire* pour *avere*, *tacere*. D'autres poëtes anciens, au lieu de *udisse*, *inteso*, *benigno*, *mercede*, *vedete*, ont dit *udesse*, *intiso*, *benegno*, *mercide*, et beaucoup d'autres mots anciens ou barbarismes qu'il ne serait pas prudent de vouloir imiter.

Un tel changement de lettres est plus fréquent dans les adverbes. Ceux qui se terminent en *i* peuvent être changés en *e* ; et l'on dit *davanti* et *davante* ; *fuori* et *fuore*, *lungi* et *lunge*, etc. *Cino da Pistoja* a dit *volentiero* pour *volentieri*. *Petrarca* a dit *sopre* pour *sopra*, obligé de rimer avec *opre* :

> Focion va con questi tre di *sopre*,
> Che di sua terra fu scacciato e morto,
> Molto contrario il guiderdon dell' opre.

L'emploi de cette licence peut être fondé sur les principes de la parenté des lettres dont j'ai parlé dans mon *Traité de la Prononciation italienne*, et dans la troisième partie de ma *Grammaire italienne*, pour l'usage des Français. Par ces principes, on peut employer une lettre pour une autre : la consonne *v*, par exemple, peut se changer

en *b*, et l'on dit *nervo* et *nerbo*, *corvo* et *corbo*, etc. C'est pourquoi *Dante* a dit *approbo* et *prescriba* pour *approve* et *prescriva* :

E quel consiglio per migliore *approbo*.
Anzi che morte tempo gli *prescriba*.

Par cette même licence enfin, on emploie souvent les mots *tui*, *sui*, *nui* pour *tuoi*, *suoi*, *noi*, *guata* pour *guarda*, *chere* et *chero* pour *chiede* et *chiedo*, etc.

§ 861. II. La *transposition* que les Grecs appelaient *métathèse*, se fait lorsqu'on transporte d'une place à l'autre les lettres d'un mot : par cette figure, *Tasso* a employé les mots *pogna*, *sovvegna*, *rimagna*, *piagna*, *giugna*, pour *ponga*, *sovvenga*, *rimanga*, *pianga*, *giunga*. *Dante*, le plus licencieux des poëtes, dit *pugna*, *drento*, *drieto*, *ugna*, *spegna*, *fragne*, *strupo*, *bugiadro*, au lieu de *punga*, *dentro*, *dietro*, *unga*, *spenga*, *frange*, *stupro*, *bugiardo*.

L'Ariosto, ch. 8, st. 82, a transporté d'une manière bizarre l'accent d'une syllabe à l'autre pour obtenir la rime qu'il desirait : des deux mots *misero mè*, il en a fait un seul, en plaçant l'accent sur *rò* ; et il a fait *miseròme* :

Intanto l' infelice (e non sa come)
Perde la donna sua per l' aer fosco :
Onde di quà, e di là, del suo bel nome
Fa risonare ogni campagna e bosco.
E mentre dice indarno, *misero me!*
Chi à cangiata mia dolcezza in tosco?
Ode la Donna sua, etc.

§ 862. III. L'*addition*, qui est la troisième licence pour la rime, est la même que la figure *paragoge* expliquée au § 856 de l'article précédent. On la rappelle encore ici pour faire voir l'usage des anciens poëtes, qui ajoutaient à la fin des mots *tronchi* une ou deux lettres ; et avertir

les jeunes poëtes d'éviter ces sortes de mots, ou de se servir de cette figure avec discrétion, et à l'exemple seulement de nos meilleurs poëtes modernes.

Les anciens ajoutaient aux mots *tronchi* la voyelle *e*, ou la syllabe *ne* ou *ci*: et ils disaient *sue*, *doe*, etc., pour *sù*, *dò*: *mene*, *vone*, *hane*, *ene*, *verrane*, *puone*, *sone*, *piune*, etc. pour *me*, *vo*, *à*, *è*, *verrà*, *può*, *so*, *più*; *quici*, *laci*, *lici*, etc. pour *qui*, *là*, *sì*; et *costinci*, *linci* pour *costì*, *lì*. Mais ces licences, ou d'autres semblables, ne doivent avoir de mérite que celui des antiquailles qu'on garde dans les musées pour les faire voir, et non pour imiter ce que les anciens ont pu se permettre de faire (1).

§ 863. IV. Enfin, la quatrième licence se fait par *retranchement*. Par la figure *syncope*, on retranche quelque lettre au milieu du mot: par l'*apocope*, la parole perd la syllabe finale. Nous avons parlé de ces deux figures. On ajoutera quelques exemples de l'une et de l'autre, employées par les anciens poëtes, qui s'y sont laissés entraîner par la dure nécessité de la rime: on les cite par curiosité, et non pour les imiter. On ne s'aviserait pas d'imiter le mot *mia* au lieu de *miei*, idiotisme florentin employé par *Lorenzo de' Medici*:

Mentre girava gli occhi stanchi *mia*.
Serra il perenne fonte a' pianti *mia*.

Dante a fait usage des mots *Baco*, *galeoto*, *ritrare*, *fusi*, *Erine*, *faci*, etc. pour *Bacco*, *galeotto*, *ritrarre*, *fossi*, *Erinne*, *facci*. Le même a dit *scorpio*, *sermo*, *grando*, *tizzo*, *temo*, *amme*, *immage*, pour *scorpione*,

(1) Les Anciens ont pu se permettre de faire usage des mots cités dans le texte; car, en général, ces mêmes mots étaient employés par le vulgaire. Voyez la note à la pag. 260.

sermone, *grandine*, *tizzone*, *timone*, *ammen*, *immagine*. *Immagò* et *Cartago* peuvent être employés, sans reproche, pour *immagine* et *Cartagine*. On a fait usage de *sui*, *tui*, *dei*, *srò*, *srà*, etc., pour *suoi*, *tuoi*, *devi*, *sarò*, *sarà*.

Les mots *sui*, *tui*, *dei* sont employés souvent par nos meilleurs poëtes modernes.

§ 864. En voilà assez, ce me semble, sur les licences. Il ne me reste qu'à recommander encore une fois aux jeunes poëtes de se permettre le moins qu'il pourront d'altérer le langage reçu et dominant, par des égards serviles pour la rime; de ne point hasarder l'usage des licences sans l'autorisation des poëtes de grand nom; de savoir distinguer entre ces mêmes poëtes les anciens et les modernes, c'est-à-dire ceux qui rimèrent dans les premiers tems où le langage italien, dans son enfance, était informe et rude; et ceux qui après ont composé des vers sur la langue déjà formée et épurée de tout barbarisme, et qui ont su choisir entre une infinité de mots, les licences dignes d'être imitées. Ces derniers poëtes doivent être nos guides. Mais en nous permettant de faire ce qu'ils ont fait, il faut encore procéder avec goût et discernement : souvent les licences un peu forcées, et d'un usage peu fréquent, que nos meilleurs poëtes ont employées, par une forte nécessité de la rime, dans des poëmes de longue haleine, ne sont pas les licences que nous pourrions employer prudemment dans de petites pièces courtes, et en des vers qu'on veut destiner au chant.

ARTICLE

ARTICLE IV.

DU STYLE ET DE LA PHRASE POÉTIQUES.

§ 865. Ce n'est pas assez que de réunir des paroles et de bien distribuer les accens, pour être poëte; il faut aussi, pour mériter ce nom, savoir employer dans les vers un style et des phrases poétiques; il faut s'éloigner du style de la prose par l'emploi des idées nouvelles et extraordinaires, par des images, par des pensées, par des tours qui aient dans la poésie une hardiesse, une liberté, une richesse qui paraîtrait excessive dans le langage ordinaire. Un simple prosateur aurait dit *piansi dirottamente;* mais un poëte, tel que *Petrarca*, exprime cette même idée par le translat suivant:

> Alle lacrime tristi allargai il freno,
> E lasciàile cader come a lor parve.

Le même *Petràrca* au lieu de dire *fui già presso a morte*, emploie une très-belle image poétique,

> Morte già per ferire alzato il braccio,
> Come irato ciel tona, o leon rugge, etc.

Madame *Faustina Maratti*, au lieu de dire dans le sonnet cité au § 652, *je suis transportée d'une juste colère*, se sert des expressions suivantes:

> Scrivi mi dice un generoso sdegno
> Che in cor mi siede armato di ragione.

Cesarotti, pour dire: *canta per rallegrare quel cuore*, dit:

> Scorra... per lo tuo canto luminoso rivo
> Che l' oscura alma di Cairba irraggi.
>
> I Vati... quasi ruggiada riversaro il canto
> Raddolcitor di bellicosi affanni.

Ainsi, pour énoncer *spuntò il terzo giorno*, le poëte dit *s'affacciò la terza alba*; il dit *sciolto dal corporeo velo*,

pour *morto; compiè sua giornata innanzi sera* (*Petr.*), pour *morì giovane; in vita tiensi e l' aura dolce spira*, pour *vive; i campi ondosi di Nettuno*, pour *le onde del mare; trarre dal sen dell' ombre*, pour *palesare ciò ch' era occulto; perchè ti lasci alla tristezza in preda* pour dire *perchè sei tristo? La notte in tutto in cielo le immense tenebrose ale distende* (*Cesarotti*), pour dire *si fa notte; che spande di parlar sì largo fiume* (*Dant.*), pour dire *è eloquente; con quelle acque giù per le guance che il dolor distilla* (*Dant.*), pour dire *lacrime di dolore*, etc. Au lieu des expressions d'un simple mot, c'est l'*aurore*, dit l'abbé Batteux, *fille du matin, qui ouvre les portes de l'orient avec ses doigts de rose* : ce sont *les jeunes zéphyrs qui folâtrent dans les prairies émaillées*, etc.

Pindare, célèbre par la hardiesse de ses idées, au lieu de dire aux rois, *soyez justes, soyez vrais*, dit : « *gouvernez avec le timon de la justice, forgez votre lance sur l'enclume de la vérité.* » En parlant des louanges, il dit : « *les louanges sont le prix des belles actions; à leur douce rosée, les vertus croissent comme les plantes à la rosée du ciel.* »

§ 866. Mais conclurait-on de ce que je viens de dire, que les paroles de la poésie doivent être différentes de celles de la prose? Devrait-on exclure du langage des vers les élocutions vulgaires? Ces deux questions méritent un examen particulier et des réflexions délicates, pour juger de la nature de la poésie, et de la véritable idée du style et de la phrase qui font l'ornement de cet art.

§ 867. Dire, d'après la décision de quelques grammairiens, que les paroles de la prose sont différentes de celles des vers, c'est s'attirer les risées de *Minturno* (Poet. lib. 4), et de *Bisso* (Introduz. alla volg. Poes.), et celles d'autres auteurs de bon sens qui, dégagés de ces préjugés pédantesques, savent juger autrement du véritable esprit de la

poésie. Le langage de la poésie est destiné à l'intelligence de toutes les classes du peuple : il n'est donc autre chose que la langue vulgaire, ennoblie et élevée à l'harmonie des vers. Par la lecture de l'histoire sur l'origine de la poésie italienne et de la française, on voit que les poëtes s'abaissèrent à composer des vers en langue vulgaire, pour se faire entendre du vulgaire. Ils ennoblirent la langue par la poésie ; mais cette langue ennoblie devint à l'instant le langage du peuple, le même que nous admirons à présent.

§ 868. Qu'on lise la *Perfetta Poesia* de *Muratori*, de ce célèbre savant, dont l'autorité est respectée par les littérateurs de toutes les nations : et par tout ce qu'il enseigne pour la perfection de l'art poétique, il fait connaître que l'on s'approche d'autant plus du génie et de l'esprit de la poésie, que l'on emploie le langage et les dictions du peuple, embellies de toutes les ressources de l'art. Ces dictions vulgaires font une partie des mœurs d'une nation, que le poëte est obligé d'imiter. On ne peut en effet se le figurer autrement, sans appercevoir dans un autre langage un groupe inextricable d'énigmes ; et sans comparer les poëtes à ces prêtres inspirés qui avaient intérêt d'envelopper de mystères les oracles de leurs dieux.

§ 869. La langue vulgaire est commune aux poëtes et aux orateurs : c'est dans cette source qu'ils puisent à leur goût, et chacun selon sa partie, les mots métaphoriques, élevés, résonnans et magnifiques, pour orner leur style. Il serait en effet ridicule de dire que les mots employés par Virgile ne sont pas propres aux orateurs latins, ni ceux employés par *Petrarca*, aux orateurs toscans ; de même qu'on ne peut pas avancer raisonnablement que les paroles dont les orateurs ont orné leur prose, ne conviennent pas aux poëtes. (Voy. § 878.)

Sans nous engager ici en d'autres réflexions, l'expé-

rience qui est toujours sous nos yeux lorsqu'on compare les paroles des poëtes et des orateurs, en est une des raisons les plus convaincantes. Nous voyons avec admiration des compositions poétiques les plus sublimes et marquées au coin de la perfection, sans y appercevoir la moindre licence, et sans y rencontrer le moindre mot qui ne soit de la prose, c'est-à-dire de la langue que l'on parle.

Qu'on lise le plus beau morçeau de la poésie italienne, fait par *Dante*, cité au § 700, à l'article de la *Terza rima*, et on en sera parfaitement convaincu.

En effet, quoi de plus sublime et de plus touchant que ces vers de *l'Inferno* ?

E disser : padre assai ci fia men doglia
Che tu mangi di noi : tu ne vestisti
Queste misere carni, e tu le spoglia.

Quelle image plus parfaite que celle qui suit, pour peindre des visages pâles et décharnés ?

Negli occhi era ciascuna oscura, e cava,
Pallida nella faccia, e tanto scema
Che dall' ossa la pelle s'informava. *Dant.*

Quoi de plus beau que les vers suivans de *Tasso*, lorsqu'il veut exprimer la mort de Clorinde ?

E la man nuda e fredda alzando verso
Il cavaliero, in vece di parole
Gli dà segni di pace : in questa forma
Passa la bella donna, et par che dorma.

Et cependant, pour ces beautés poétiques, le poëte n'a employé que les mots les plus simples de la prose.

Ainsi rien ne peut empêcher d'employer dans les vers les mots *vezzoso* et *trascurato*, dont *Boccaccio* s'est servi dans ses proses, quoique *Petrarca* n'en ait jamais fait usage. Le *Minturno* se moque de ces grammairiens ridicules qui prétendent que les mots *nuvola*, *nuvoletta*, et le mot *nudrisce* sont des mots prosaïques, et que *nuvolo*, *nuvoletto*, *nudre* appartiennent seulement au vers.

§ 870. Je ne crains pas de conclure (appuyé de la raison, de l'autorité et de l'expérience) que la langue vulgaire, qui est la langue naturelle et commune des Italiens, est aussi la langue naturelle de la poésie, et que le poëte est d'autant plus digne de ce nom, qu'il sait en connaître et en employer tous les mots choisis à propos, selon la différence du style, des matières, des égards et des circonstances. — Il faut éviter sans doute en poésie l'usage de certains mots bas qui n'offrent que des idées dégoûtantes à l'imagination de ceux qui les entendent, comme *monsignor della Casa* nous en avertit dans son *Galateo*. *Le parole*, dit-il, *vogliono esser belle in quanto al suono, e in quanto al significato; e di niuna bruttura farai sovvenire all' uditore*.... On reproche à *Dante* les expressions sales, *grattar la tigna, grattar la rogna*, *fastidiosi vermi*, *taverna*, *lucerna del mondo* pour *il sole*, expression qui fait sentir, (comme s'exprime *Bisso*) la puanteur de l'huile et de la cuisine. On admire au contraire la délicatesse de *Petrarca*, qui, au lieu de dire *ventre*, en parlant de la Ste.-Vierge, a employé les mots *verginal chiostro*. Cependant, s'il est vrai que tout ce que la nature a de beau ou de difforme, que tout ce qu'il y a de vertu et de vice est l'objet de la poésie, on peut avancer franchement qu'il y a des occasions où ces sortes de mots bas et négligés viennent à propos et sont mêmes nécessaires pour l'objet soit physique, soit moral, que le poëte se propose de peindre.

§ 871. En quoi consiste donc ce langage poétique tant recommandé au poëte, et qui fait toute la beauté de la poésie ? Je vais éclaircir encore mieux cette question intéressante. La poésie a sans doute un langage qui lui est propre, et par lequel les vers diffèrent de la prose. Ce langage consiste, comme nous l'avons dit ci-dessus au § 847, dans le *style* et dans la *phrase poétique*. C'est en parlant

de ce style que Racine disait : « *Ce qui me distingue de Pra-*
» *don, c'est que je sais écrire.* » — *Homère, Platon, Virgile, Horace ne sont au-dessus des autres écrivains* (dit la Bruyère) *que par leurs expressions et par leurs images.*

« Distinguons (dit Marmontel, *Poet. Franç.*, *chap.* 4,
» *du style poétique*), distinguons dans le style poétique
» ses qualités permanentes et habituelles, et ses modes
» accidentels. Les qualités permanentes sont, la clarté, la
» précision, la justesse, la correction, la facilité, l'abon-
» dance, la richesse, l'élégance, le naturel, la décence,
» le coloris et l'harmonie. Presque toutes ces qualités
» sont communes à la poésie, à l'éloquence, à l'histoire,
» à la philosophie elle-même. J'appelle mode ou acci-
» dent du style ce qui le varie et le distingue de lui-
» même, comme ses tours et ses mouvemens, le ton que
» le sujet lui donne, le caractère que lui imprime la pen-
» sée, celui qu'il emprunte des mœurs, de la situation,
» de l'intention de celui qui parle. Tels sont, l'énergie,
» la véhémence, la naïveté, la délicatesse, l'élévation,
» la simplicité, la légéreté, la finesse, la gravité, la
» douceur, l'harmonie et le coloris. »

Il est certain que le *coloris*, ainsi que la *douceur* et l'*harmonie*, sont le résultat d'un langage poétique particulier : ce langage consiste dans le choix des mots qui, par la combinaison de leurs voyelles et de leurs consonnes, imitent et peignent à l'oreille les images des choses qu'on se propose de mettre en évidence. Le poëte sait choisir ces mots dans la langue dominante, et non dans les licences poétiques.

§ 872. De toutes ces qualités du style résulte la phrase poétique. Les phrases de la prose peuvent devenir exclusivement poétiques par un tour particulier que le poëte habile sait donner aux mêmes mots, qui acquièrent par là

plus de grâce et de vivacité. Ces phrases sont souvent les mêmes que les prosateurs italiens, et que Bossuet, Massillon, etc. entre les Français, auraient employées pour exprimer le même sentiment et la même pensée. Cependant l'alliance parfaite de l'élégance et de la force de l'expression avec la mesure, la cadence, la rime, procure à l'oreille, et en même temps à l'esprit, la satisfaction et le plaisir attachés aux vers dans la poésie. Mais ce qui contribue le plus à enrichir la phrase poétique, et à lui donner un caractère exclusif, c'est, quant aux paroles, l'usage des tropes, et, quant aux sentences, l'emploi des figures et des épithètes : usage et emploi que le poëte sait faire avec art et avec motif; par des mots choisis dans le corps de la langue commune. C'est de là qu'on voit jaillir une source aussi abondante qu'utile, d'éloquence vraiment poétique. Je ne parlerai pas ici des tropes et des figures; ce n'est pas l'objet d'un Traité de versification : c'est une matière digne d'avoir été traitée par le grand nombre de savans distingués qui ont parlé de la *perfection de la poésie*. En suivant les règles de ces grands hommes, et en puisant les exemples dans les ouvrages des meilleurs poëtes, tels que *Dante*, *Petrarca*, *Tasso*, *Ariosto*, etc., les jeunes poëtes (si un beau génie les inspire) pourront mériter une place distinguée au Parnasse.

Le langage de la prose devient poétique par un style et par des phrases qui sont exclusivement propres à la poésie. Mais élever les mots d'une langue à pouvoir donner un style et une phrase véritablement poétique, *hoc opus*, *hic labor*. Cette difficulté a permis aux poëtes italiens de faire usage des licences dont nous avons parlé; ils ont admis et formé des mots qui, si j'ose le dire, servent plus pour les sons qui doivent plaire à l'oreille, que pour les choses. (Voy. *Biss.*, *Introduz. alla Volg. poes.*, cap. 5,

§ 1.) Par ce principe, ils ont adopté des mots anciens et étrangers; et l'on a appelé ces mots, *poétiques*, c'est-à-dire, qu'ils appartiennent exclusivement à la poésie.

§ 873. On peut distinguer par là trois espèces de mots poétiques : ceux qui sont tels par *licence;* ceux qui sont tels par ce qui s'appelle en italien *translazione di significato;* et ceux qui sont tels par *propriété*. Cette distinction nécessaire sert à éclaircir beaucoup les idées relatives à la matière qui est l'objet de ce chapitre.

Nous avons parlé des mots qui se rendent poétiques par licences; et nous avons vu quel cas on doit faire de ces sortes de licences, misérable ressource qui sert à aider les rimeurs dans la carrière poétique, et à mutiler, à défigurer la langue, et à former de la poésie un jargon en grande partie inaccessible à l'intelligence du vulgaire, qui a droit aux bienfaits et au plaisir que la poésie procure aux hommes.

Nous avons fait une simple mention du langage poétique qui résulte de l'emploi des figures, des mots et des pensées par lesquels le langage acquiert de la vivacité et de la force, peint les objets avec des couleurs vives et frappantes qui réveillent l'admiration et l'attention, et séduisent l'imagination par les prestiges de l'art.

Il nous reste donc à parler des mots poétiques par *propriété*.

§ 874. Les mots poétiques par *propriété*, c'est-à-dire qui sont tellement consacrés à la poésie qu'ils ne peuvent que rarement convenir à la prose, sont d'un nombre excédent dans la poésie italienne. Ils n'ont rien de commun avec les licences dont nous venons de parler : ces licences ne consistent que dans l'altération des mots de la langue, telle qu'on la parle à présent; au lieu que les mots poétiques par *propriété*, ne souffrent aucune altération; ce

sont les mots que les poëtes anciens ont empruntés en grande partie du latin et des langues étrangères, et que les poëtes modernes se font un plaisir de suivre, mais avec modération, parce qu'ils reconnaissent que l'ancienneté de ces mots offre quelque chose de vénérable à l'imagination, et répand de la gravité sur tout ce qui l'environne. Pour les comprendre, il faut étudier la langue vulgaire ancienne lorsqu'elle s'approchait, plus qu'à présent, de la langue mère; en un mot, il faut étudier la langue latine. L'usage de ces mots est très-modéré chez les poëtes modernes.

Entre ceux qui sont communément reçus, il y en a qui donnent de l'élévation et de la dignité au style; il y en a d'autres qui sont employés par la nécessité de donner de l'harmonie aux vers, et la consonnance à la rime : ce n'est en effet que le besoin de la rime qui pourrait faire employer dans les vers les mots *sanza* pour *senza*, *allotta* pour *allora*, *talotta* pour *talora*, *volve* pour *volge*, *despitto* pour *dispetto*, etc.

§ 875. Pour la commodité des étrangers et des Italiens même, je vais tracer ici un catalogue de mots poétiques par propriété. Je ne choisirai que les plus usités et les plus intéressans, en transcrivant en grande partie ceux qui sont rapportés par le sicilien *Gian-Battista Bisso*, dans son *Introduzione alla Volgar poesia*. C'est par l'usage et par la lecture des poëtes et des dictionnaires poétiques, qu'on pourra apprendre le reste.

CATALOGUE DE MOTS POÉTIQUES.

Acciaro	*pour*	spada.	Almo	*pour*	bello, divino.
Adugge		brucia.	Ancella		serva.
Agone		campo di battaglia.	Ancidere		uccídere.
			Ange		affligge.
Aita		soccorso.	Angue		serpe.
Allotta		allora.	Arretrarsi		ritirarsi.
Alma		bella, divina.	Astro		stella.

Aura	*pour*	soffio, zeffiro.
Beltà		bellezza.
Belva		bestia feroce.
Brando		spada.
Calle		sentiero.
Carme		verso.
Casso		privo.
Chioma		capellatura.
Chiostra		abitazione.
Ciglio		occhio.
Cribrare		vagliare.
Cribro		vaglio.
Cristallino umore		acqua.
Cupe		desidera.
Da sezzo		da ultimo.
Desire *et* desiro		desiderio.
Despitto		dispetto.
Destriere		cavallo.
Divo		divino.
Dolzore		dolcezza.
Donno		padrone.
Dubbiare		dubitare.
Ebbro		ubbriaco.
Egro		infermo.
Elice		cava.
Ergere		alzare.
Estolle		innalza.
Etra		aria, cielo.
Face		fiaccola.
Face		egli fa.
Fea		facea.
Fia		averrà, sarà.
Fiede		ferisce.
Fio		pena.
Frale		fragile.
Frange		rompe.
Fruire		godere.
Fulce		sostiene.
Gallo		francese.
Gemino		doppio.
Gire, *ou* ire, ito		andare, andato.
Immago		immagine.
Incarco		peso.
Infranto		rotto.
Inulto		invendicato.

Involve	*pour*	involge.
Italo		italiano.
Labbia		labbra.
Lai		lamenti.
Lece, *ou* lice		è lecito.
Lieve		leggiero.
Martoro		tormento.
Meriggio		mezzogiorno.
Miserere		abbi pietà.
Molce		lusinga.
Morso		freno.
Nume		divinità.
Obbliare		dimenticarsi.
Obblio		dimenticanza.
Omèi		querele.
Omeri		spalle.
Onda		acqua.
Onusto		carico.
Orbe		mondo.
Orbo		privo.
Pave		paventa.
Piova		pioggia.
Piume		ali, penne, letto.
Pondo		peso.
Prandere		desinare.
Prandio		pranzo.
Preci		preghiere.
Prence		principe.
Prisco		antico.
Rai		raggi, gli occhi.
Reina		regina.
Relinque		lascia.
Retro		dietro.
Riede		ritorna.
Rifulge		risplende.
Rio,		reo.
Rio		ruscello.
Sabbia		arena.
Sanza		senza.
Scempio		morte, stragge.
Seno		cuore.
Seno		anima.
Serto		corona.

Sguardo	*pour*	occhio.	Ultrice	*pour*	vendicatrice.
Soglio		trono.	Unqua		mai.
Sparte		divise.	Unquanche		
Speco		grotta.	Unquanco		
Speglio		specchio.	Unquamai		
Speme, *ou* spene		speranza.	Urge		sforza, preme.
Strale		saetta.	U'		ove, dove.
Talotta		talvolta.	Vago		curioso.
Telo		dardo.	Vago		errante.
Tetto		casa.	Vanni		le ali.
Tosco		toscano.	Varco		passaggio, apertura.
Tosco		veleno.			
Tragge		tira.	Vate		poeta.
Triquetra		Sicilia.	Volve		volge.
Ultore		vendicatore.			

Quelques-uns de ces mots sont employés quelquefois même dans la prose.

§ 876. Il y a beaucoup de ces mots poétiques qui ont été empruntés de la langue française : tels sont, entr'autres, les mots *dommaggio*, *dannaggio* dommage,

> E qual è quei che suo dannaggio sogna. *Dant.*, *Inf.*, ch. 30.

pareglio pareil, *periglio* péril, *gibetto* gibet, *gaggio* gage, *usaggio* usage, *roggio* rouge, *vengiare* venger,

> E qual colui che si vengiò cogli orsi. *Dant.*, *Inf.*, ch. 26.

tombare tomber, *veglio* vieil, *despitto* despit, *sorpriso* surpris, *torza* torce, *obbliare* oublier, *u'* où, *sanza* sans, *senza cessa*, sans cesse, *motto* mot, *visaggio* visage, *desiro* desir, *gibetto* gibet, *ostello* ostel, *onta* honte, etc.

Je crois que *Dante* a pris du français le mot *tardare*, dans les vers suivans :

> Allor mi volsi come l' uom cui *tarda*
> Di veder quel che li convien fuggire. *Inf.*, ch. 21.

RAPPORT COMPARATIF

ENTRE LES LICENCES DE LA VERSIFICATION ITALIENNE ET CELLES DE LA FRANÇAISE.

§ 877. La *licence*, dit M. Marmontel, en parlant de la versification française, est, dans la poésie, une incorrection, une irrégularité de langage, permise en faveur du nombre, de l'harmonie, de la rime ou de l'élégance du vers; comme dans les mots suivans : *que je die* pour *que je dise*, *en* pour *dans*, *dont* pour *avec lequel*, *où* pour *auquel*, *est* pour *sont*, *se culbutans* pour *se culbutant*, etc.

Elle consiste, 1° dans l'usage modéré de quelque ellipse qui sort des règles de la syntaxe : comme

« Peuple-roi que je sers,
» Commandez à César, César à l'Univers. »
« Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait, fidèle? »

2°. Dans la suppression d'une voyelle, parce qu'elle altère la mesure, si on ne la compte pas, et qu'elle affaiblit le nombre et le sentiment de la cadence, si on la compte pour une syllabe : ainsi l'*e* muet d'*assiduement*, d'*ingénuement*, d'*enjouement*, d'*effraiera*, d'*avouera*, d'*encore*, de *gaieté*, etc., se retranche, parce qu'il ne présenterait pas à l'oreille un tems assez marqué.

3°. Dans la suppression d'une consonne en faveur de l'élision ou de la rime : ainsi on retranche l'*s* aux noms des villes *Naples*, *Londres*, *Athènes*, et aux premières personnes de certains verbes; et on écrit je *voi*, je *doi*, je *croi*, je *produi*, je *frémi*, j'*averti*, etc.

4°. On ajoute, par licence, une syllabe aux adverbes relatifs, qu'on convertit en absolus; comme *alors que*, *cependant que*, au lieu de *lorsque*, *pendant que*. On ajoute, par licence, une *s* au mot *jusque*, *que* au mot *avec*, et on

dit *jusques*, *avecque*. Quelquefois on ajoute une consonne, comme lorsqu'on dit *mêmes*, *graces à*, pour *même*, *grace à*.

5°. On supprime quelquefois *ne* dans l'interrogation négative ; comme lorsqu'on dit *savez-vous pas? voyez-vous pas*, etc., au lieu de *ne savez-vous pas?* etc. Quelquefois on retranche *que*, et on rend indéclinable le participe qui, suivant les règles grammaticales, devrait être décliné.

6°. On fait usage, par licence, de quelques inversions peu forcées ; mais qui, dans la prose, n'ayant pas pour raison la nécessité du nombre, de la rime et de la mesure, y paraîtraient gratuitement employées, quoiqu'elles fussent quelquefois très-favorables à l'harmonie, et que par conséquent il fût à desirer (comme le dit Marmontel) que l'usage les y reçût. En voici des exemples :

« C'est ainsi que se venge Alexandre. »

« Je ne lui saurais ma parole tenir. »

« Sait aussi des méchans arrêter les complots. »

« Des yeux infortunés
» Qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés. »

« Une voix trop fidelle
» M'a d'un triste désastre apporté la nouvelle. »

« Là, tu verras d'Esther la pompe et les grandeurs,
» Et sur le trône assis le sujet de tes pleurs. »

« *A la Religion* soyez toujours fidèles. »

« C'est Dieu qui *du néant* a tiré l'Univers,
» C'est lui qui *sur la terre* a répandu les mers,
» Et lui seul *des mortels* fait la félicité. »

« *A vous former le cœur* appliquez-vous sans cesse. »

« Qui brave le péril, à se tromper s'expose. »

« T'es-tu de ce chapeau pour toujours emparé? »

Voyez d'autres belles inversions à la deuxième note du § 989.

On trouvera presque toutes ces licences rassemblées dans un seul morceau pris de la Henriade de Voltaire, où la Discorde dit à l'Amour :

« Ah ! si *de la Discorde* allumant le tison,
» *Jamais à tes fureurs* tu mêlas le poison ;
» *Si tant de fois pour toi* j'ai troublé la nature,
» Viens, vole sur mes pas, viens venger mon injure !
» Un roi victorieux écrase mes serpens :
» Ses mains joignent l'olive aux lauriers triomphans.
» La Clémence *avec lui* marchant d'un pas tranquille,
» Au sein tumultueux de la guerre civile,
» Va *sous ses étendards flottans de tous côtés*,
» Réunir tous les cœurs *par moi seule* écartés.
» Encore une victoire, et mon trône est en poudre ;
» *Aux remparts de Paris* Henri porte la foudre :
» Ce Héros va combattre, et vaincre, et pardonner :
» *De cent chaînes d'airain* son bras va m'enchaîner.
» C'est à toi d'arrêter ce torrent dans sa course.
» Va *de tant de hauts faits* empoisonner la source.
» Que *sous ton joug*, *Amour*, il gémisse abattu ;
» Va dompter son courage au sein de la Vertu. »

7°. Enfin, quelques grammairiens appellent *licence* l'emploi de plusieurs termes dont la prose n'oserait se servir, et que la poésie emploie avec succès. Tels sont les mots réunis dans la table suivante.

TABLE DES MOTS POÉTIQUES FRANÇAIS.

Antique	*pour*	ancien.
Cocyte		enfer.
Coursier		cheval.
Espoir		espérance.
Eternel, *ou* le Tout-Puissant		Dieu.
Flanc		sein, *ou* ventre.
Forfait		crime.
Glaive		épée.
Hymen, *ou* hyménée		mariage.
Humains, mortels La race de Japet		hommes.
Jadis	*pour*	autrefois.
Labeur		travail.
Naguère, *ou* naguères.		il n'y a pas long-tems.
Olympe		ciel.
Ombres éternelles, Sombres bords		enfer.
Ondes		eaux.
Penser		pensée.
Repentance		repentir.
Soudain		aussitôt.

§ 878. Le nombre de ces mots appartenans à la poésie, n'est pas grand, dit le *Dictionnaire des Sciences et des Arts :* il en a cité trois ou quatre, tels que les *mortels*, les *forfaits*, le *glaive*, les *ondes ;* et il ajoute que ce sont les principaux.

Marmontel observe que les licences accordées à la poésie française ne sont pas, comme on l'a dit, réservées exclusivement pour cet art : en effet la haute éloquence les emploie aussi bien que la poésie. Bossuet et Racine font usage également des mots *mortels*, *forfaits*, le *glaive*, les *ondes*, l'*Eternel ;* parce que, comme le dit le Dictionnaire cité, ils ont beaucoup plus de grâce et de noblesse que ceux dont on se sert ordinairement. Il observe enfin que, quant aux expressions exclusivement permises à la poésie, les unes sont figurées, les autres sont prises du système fabuleux ou du merveilleux poétique ; et elles sont pour la plupart des hardiesses, mais non pas des licences.

§ 879. Les grammairiens français, en parlant de la première licence jusqu'à la sixième, font observer que les bons poëtes s'en servent rarement : et ils recommandent à ceux qui s'appliquent à la poésie française, de ne pas oublier le précepte de Boileau :

« Surtout qu'en vos écrits la langue révérée,
» Dans vos plus grands excès vous soit toujours sacrée.
» Envain vous me frappez d'un son mélodieux,
» Si le terme est impropre, ou le tour vicieux.
» Mon esprit n'admet point un pompeux barbarisme,
» Ni d'un vers empoulé l'orgueilleux solécisme.
» Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
» Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain. »

§ 880. Par ce respect religieux des poëtes français pour leur langue, on a vu à quoi se réduit le petit nombre de leurs licences poétiques ; quoique, suivant ce qu'on en

croit, ils en aient eu peut-être plus besoin que les Italiens pour arranger leurs vers. Qu'on admire aussi que, dans ce très-petit nombre de licences qu'ils se sont permises, ils n'ont rien employé qui ne soit approuvé par la raison, ou qui puisse blesser en rien la pureté du langage.

Ce n'est pas cependant que par cette conduite raisonnable et délicate, et par une infinité d'égards dont leur versification est entourée et gênée, ils n'aient pas atteint ce degré de perfection qu'on admire dans le genre le plus difficile de la poésie : témoins les beaux ouvrages des auteurs classiques de cette nation. Il est à présumer que les grands génies des deux poëtes italiens *Dante* et *Petrarca*, auraient réussi également dans leurs poésies, quand même ils n'eussent pas employé, à l'exemple des Français, ce nombre innombrable de licences, pour l'intelligence desquelles il faut à chaque pas consulter le Dictionnaire poétique, et les interprêtes.

§ 881. Par tout ce que nous avons observé dans cet article comparatif, on peut conclure hardiment que, quant aux licences, les poëtes italiens devraient imiter la sagesse des poëtes français; et qu'à cet égard, l'avantage de la poésie française sur l'italienne est manifeste, s'il est vrai, comme je le crois, que les licences, quoique commodes pour le poëte, nuisent à l'intégrité de la langue, à la clarté et à la beauté de l'élocution.

Ce dernier chapitre des Licences poétiques termine le Traité des vrais principes de la Versification.

QUATRIÈME

QUATRIÈME PARTIE.

COMPARAISON

ENTRE LA LANGUE FRANÇAISE ET L'ITALIENNE.

§ 882. La première, la seconde et la troisième partie de cet Ouvrage ont été entièrement consacrées à démontrer la ressemblance parfaite qui existe entre la versification italienne et la française. Nous avons fait voir dans l'une et dans l'autre langue l'existence réelle et frappante de l'accent tonique qui est la source de l'harmonie, l'unité des principes qui dirigent le mécanisme des vers, les mêmes espèces de vers, les mêmes sortes de compositions, et les mêmes règles. La raison, la nature des choses qu'on n'a jamais perdu de vue, et l'une et l'autre confirmées et mises en pleine évidence par des faits incontestables, sont les seules qui m'ont guidé dans cette carrière nouvelle et vraiment épineuse.

Poursuivons la même méthode : comparons, trait par trait, la langue italienne avec la française : analysons avec détail les moindres qualités de l'une et de l'autre, leurs élémens matériels, c'est-à-dire, les lettres, les sons, les articulations, et les accens qui composent les mots, enfin leurs propriétés ou communes ou particulières. Par cet examen, nous pourrons décider enfin en quoi la langue française égale l'italienne, en quoi elle la surpasse, et en quoi elle en est surpassée : et quand nous aurons fait voir entre ces deux langues voisines une res-

semblance plus ou moins frappante ; nous examinerons si la langue française peut s'associer aussi bien, ou presqu'aussi bien que l'italienne, à la bonne musique ; si l'on trouve dans cette langue des caractères particuliers qui s'y opposent ; et si le climat et le goût de la nation peuvent y mettre obstacle. Nous parlerons enfin des véritables causes qui ont retardé les progrès de la musique en France ; et nous proposerons les moyens que nous croyons les plus convenables pour les accélérer.

§ 883. Ces recherches qui nous obligent à faire connaître les propriétés des deux langues, méritent bien la peine d'occuper l'esprit des savans, puisqu'elles relèvent le don précieux de la parole, dont je ne pourrais autrement faire l'éloge qu'en rapportant le passage suivant de Cicéron (*lib.* 2, *Divinat.*): *Jam verò domina rerum eloquendi vis quàm est prœclara, quàm divina! Quœ primùm efficit ut ea quœ ignoramus discere, et ea quœ scimus alios docere possimus. Deindè hac confortamur, hac persuademus ac consolamus afflictos, hac deducimus perterritos à timore, hac gestientes comprimimus, hac cupiditates, iracundiasque restringimus; hœc nos juris, legum, urbium societate devinxit; hœc à vita immani et fera segregavit.*

CHAPITRE PREMIER.

DES ÉLÉMENS QUI COMPOSENT LES LANGUES ITALIENNE ET FRANÇAISE.

§ 884. Chaque langue que l'on parle est composée de mots; et les élémens des mots sont les lettres divisées en voyelles et en consonnes, et arrangées en syllabes : les voyelles ne donnent qu'une voix simple, et les consonnes une voix articulée. J'entends ici par *lettre*, non pas ces chiffres tracés sur le papier, mais les différens sons de la voix dont les chiffres sont un signe arbitraire. Que les mots français *fatal*, *animal*, ainsi qu'une infinité d'autres, soient figurés sur le papier par des caractères arabes ou chinois, ils seront toujours semblables aux mots italiens *fatal*, *animal*, puisque dans la prononciation de ces deux langues, ils donnent le même son, et sont les signes des mêmes choses. De même, les mots français *veine*, *sérail*, etc., sont semblables aux mots italiens *vena*, *serraglio* (excepté la voyelle finale), quoiqu'ils soient écrits par des signes qui ne sont pas entièrement les mêmes (1).

Ainsi, devant parler dans ce chapitre de la ressemblance des élémens qui composent ces deux langues, nous nous

(1) J.-J. Rousseau, dans son *Essai sur l'origine des Langues*, nous montre, d'une manière très-simple et très-précise, la raison par laquelle les langues anglaise et française se prononcent différemment de ce qu'elles sont écrites. Je me fais un plaisir de la transcrire dans cette note pour satisfaire à la curiosité de quelques Italiens qui semblent s'étonner de cette manière bizarre d'établir une langue. « On parle différemment de ce qu'on écrit, dit Rousseau en parlant de la langue anglaise, *parce que l'Angleterre ayant été successivement conquise par divers peuples, les mots se sont écrits toujours de même, tandis que la manière de prononcer a souvent changé.* » Qu'on en dise de même de la langue française.

occuperons en général de celle des sons élémentaires : nous examinerons succinctement les figures ou signes graphiques de l'alphabet de l'une et de l'autre langue, leur prononciation, les syllabes, les paroles, et les accens qui résultent des sons.

ARTICLE PREMIER.

DE L'ALPHABET DES DEUX LANGUES ITALIENNE ET FRANÇAISE, ET DE LA PRONONCIATION DE LEURS LETTRES.

§ 885. L'alphabet italien n'est composé que de vingt-un caractères : qui sont, a, b, c, d, e, f, g, i, j, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, z. On ne se sert point de k, x, y ; ils sont remplacés par c, s, i : l'*h* n'a aucun son ; elle sert seulement comme signe qui modifie l'articulation de *c*, et de *g*.

Mais les sons exprimés par ces caractères en surpassent le nombre : les Italiens en comptent trente-quatre ; ils ont en effet deux sons différens des consonnes *c*, *g*, *s*, *z*, *ch*, *gh*, *gl* ; deux sons des voyelles *e* et *o* qui se prononcent tantôt ouverts, tantôt fermés.

§ 886. J'ai cru me rendre utile aux littérateurs italiens qui veulent apprendre la langue française, et aux Français qui desirent étudier la langue italienne, en donnant le premier au public deux Traités méthodiques et comparatifs sur la prononciation de ces deux langues (1). J'ai fait voir,

(1) Voyez mon Traité de la prononciation de la langue italienne, suivi d'un Recueil des meilleurs morceaux des plus célèbres auteurs italiens : seconde édit. Paris, 1803. — Mon Traité de la prononciation française comparée avec l'italienne, dans ma Grammaire française pour les Italiens, imprimée à Rome, an 1805, et la seconde édition en 1808. — Enfin le Traité de prononciation italienne comparée à la française, dans ma Grammaire italienne pour les Français, annoncé dans le Journal de l'Empire, 16 décembre 1808.

outre l'identité des figures graphiques, la parfaite ressemblance des sons dans l'une et dans l'autre prononciation.

Mais, outre ceux qui sont communs à l'une et à l'autre langue, j'en ai fait observer plusieurs de plus dans la langue française qui semble obtenir par là de la préférence sur l'italienne; et quelques autres que la langue italienne a de plus que la française. Voy. ci-après au § 890.

§ 887. On ne peut pas contester, 1° que la langue française ne possède les mêmes caractères que l'italienne. Il est vrai qu'elle en a en général quelques-uns de plus, tels que k, x, y; mais c'est pour conserver l'étymologie de ses mots; car dans le fond et quant à la prononciation, elles sont les mêmes que *ca*, *s*, *ghs*, *chs*, et *i*, ou *jé* des Italiens.

2°. On ne peut douter non plus que les sons des voyelles ne soient les mêmes dans les deux langues comparées : *a*, *e*, *i*, *o*, *ou* en français, se prononcent exactement avec la même force et la même sonorité, que les cinq voyelles *a*, *e*, *i*, *o*, *u* des italiens (1).

---

(1) Entre plusieurs chefs d'accusation contre la langue française, il m'a fallu en entendre un pour la première fois, et que je n'avais pas prévu. Les Français, m'a-t-on dit, ne prononcent pas si bien, si rondement, si fort, et d'une manière si éclatante, les cinq voyelles : *a*, *o*, *u* sont plus musicales en italien. J'avoue que je ne sens pas cette différence. Certes, lorsque les voyelles sont nasales ou muettes, leur son est sourd en français; mais il n'est pas question de ces sons : nous parlons ici des sons simples des voyelles dont la prononciation est la même dans les deux langues : nous parlons, par exemple, des voyelles *a*, *i*, *ou*, qui sont les mêmes et ont la même force dans les mots italiens a*more*, a *te*, *sarà*, *bile*, *senti*, *tu*, et dans les mots français *a*mour, *à* toi, ser*a*, bile, sent*i*t, t*ou*t, etc.

On a observé que réellement dans les sociétés italiennes on parle très-fort, on crie à gorge déployée; et par là on donne de la force et de l'effusion aux voyelles, à proportion des cris. A Paris, on chasserait des sociétés honnêtes ces crieurs, qu'on prendrait pour des impertinens : le bon ton ne les souffre pas. La civilisation use, adoucit dans les langues jusqu'au ton de la voix. On parle en France avec beaucoup de calme; et il est naturel qu'en abaissant le ton dans le discours, on doit abaisser à

3°. On ne peut contester enfin que les consonnes ne se prononcent de la même manière, excepté *j*, que les Français prononcent comme *gi* clair (quoiqu'ils aient d'ailleurs le son du *j* des Italiens); et excepté le *z* qu'ils prononcent comme *s* douce, les articulations fort rares appelées *schiacciate* des syllabes italiennes *ch*, *gh*, dans les mots *chiaro*, *ghiotto*, et l'articulation italienne de *gua*, *gue*, *gui guo*, qu'ils prononcent comme *ga*, *ghe*, *ghi*, *gho*.

Les deux consonnes c et g sont aussi en général les mêmes : en effet, *ca*, *co*, *cu*, *ga*, *go*, *gu* ont la même articulation dans l'une et l'autre langue. Qu'on remarque cependant que, devant les voyelles *e* et *i*, la consonne *g* devient mouillée; et les Français (de même qu'une grande partie des Italiens) la prononcent avec une articulation faible : et quant à la consonne *c*, elle se change réellement en ss : *ce*, *ci* font en français (de même qu'en plusieurs parties d'Italie) *sse*, *ssi*. J'avoue que le son italien de *ce*, est inconnu aux Français. (Voyez § 891) (1).

§ 888. On reconnaît aussi dans la langue française un

---

proportion celui des voyelles; et alors elles sont moins éclatantes, et elles le seraient encore moins, si l'on parlait tout bas, comme elles sont au *maximum* de leur éclat lorsqu'on les chante.

Mais cette différence est accidentelle et externe : elle ne tient pas à la nature de la langue; elle tient à l'éducation, à l'habitude, à l'effusion de ceux qui la parlent, et qui donnent, à leur gré, plus ou moins de force aux voyelles qu'ils prononcent.

Quel serait l'homme qui voulût soutenir que les Français n'ont pas assez de poumons et d'organes pour donner de l'éclat et de la force au son des voyelles, dont la prononciation n'exige qu'une simple ouverture de la bouche ? — Qui peut empêcher en France, dit Marmontel à ce sujet, qu'on charge autant que l'on veut, et qu'on redouble la force des sons et des accens, en poussant des cris à faire peur, comme on le remarque en Italie ?

(1) Les consonnes *c*, *g* ont deux sons différens : l'un *clair*, l'autre *obtus*. Le son *obtus* s'observe dans les syllabes *ca*, *co*, *cu*, *ga*, *go* *gu* ; et c'est le même dans l'une et l'autre langue. On sent le son *clair* dans les syllabes *ce*, *ci*, *ge*, *gi*, dans les mots *cecità*, *Cicerone*, *gelosià*, *giro*. Les Français ont aussi le son *clair* de *c* et de *g*, que M. Dumarsais appelle son *doux*, comme dans les mots *cécité*, *géomètre*, *giroflée*.

nombre de sons bien plus grand que celui de ses caractères: elle a deux *s*, deux *g*, le son *schiacciato* et le son *rotondo* de la syllabe italienne *gli*, comme dans les mots glisser, bouilli. Le grammairien Wailly fait monter jusqu'à vingt-un les sons exprimés en français par les consonnes, y incluse l'*h* aspirée, dont le son si fréquent en orient et au midi, semble presque se confondre en France avec celui de l'*h* douce. — Quant aux voyelles, Ramus en distingue dix sons; l'abbé de Dangeau en étend le nombre à quinze; et les académiciens *Boindin*, *Duclos* et *Beauzée* en admettent jusqu'à dix-sept.

§ 889. Distinguons dans les voyelles françaises huit sons principaux et bien caractérisés: tels sont *a*, *é*, *è*, *i*, *o*, *u*, *ou*, *eu*. Le célèbre grammairien Beauzée les appelle sons *fondamentaux*, parce qu'ils sont comme la base de plusieurs autres sons analogues qui dérivent de la modification de ces huit sons principaux. On peut mieux connaître le grand nombre de ces sons et de leurs différentes nuances, en lisant le passage suivant de M. Turgot, à l'article *Prosodie*: *La langue italienne, toujours répétant les voyelles a, e, i, o, u, n'a pas les teintes adoucies de nos douze* e *français: é, è, é, ai, ei, et, ait, ét, est, ais, aient, et l'aimable muet, dont on a médit, qui sert à lier avec tant de grâce les autres voyelles. Nous avons sept* o *: o, ô, ho, oh, au, eau, aux, que les ignorans prononcent à peu près de même. Nous avons l'*u, *qui manque à presque toutes les autres langues, et qui dans l'*upsilon *des Grecs, tient de notre* u *et de notre* i. *Nous avons un grand nombre de nasales qui relèvent le prix et l'effet de nos éclatantes; ainsi que les ombres bien distribuées font ressortir les couleurs vives d'un beau tableau.* Suivant MM. Wailly et Turgot, la langue française aurait donc plus de quarante-deux sons. Il est très-difficile pour

les étrangers de saisir les différentes nuances très-délicates des sons des voyelles françaises qui donnent un charme inexprimable à la prononciation (1).

§ 890. Il résulte de tout ce que nous venons d'exposer briévement, que la langue française est dépourvue de l'articulation de *ce*, de *z* doux et âpre, du son *schiacciato* de *ch*, *gh*, de *gua*; *gue*, et de l'articulation de *gge*; elle emploie rarement les syllabes *qua*, *que*, *qui*, *quo*, dont on fait grand usage en Italie : mais qu'en revanche elle a beaucoup de sons inconnus à la langue toscane : tels sont le *ge* faible, l'*h* aspirée, la voyelle *u*, la voyelle composée *eu*, l'*e* muet, les voyelles nasales, et le grand nombre des sons dérivés des huit sons fondamentaux ci-dessus nommés. — En général la langue italienne a plus d'articulations, et la française a beaucoup plus de sons.

§ 891. Il y a cependant une chose très-remarquable au sujet des sons élémentaires; c'est que, quels que soient les sons propres à la langue toscane, les Italiens sont portés naturellement à y renoncer, et à imiter ceux de la langue française. En effet, tous les Piémontais et tous les Lombards (c'est-à-dire presque la moitié de l'Italie)

---

(1) Cette finesse de prononciation est presqu'inconcevable pour les étrangers, mais elle n'en est pas moins réelle dans la bouche des Français qui savent bien prononcer leur langue. C'est par là qu'on peut s'appercevoir qu'entre deux personnes qui parlent bien le français, l'une est de Paris et l'autre d'Italie. Cependant les étrangers peuvent bien connaître la possibilité de ces sons variés et extrêmement délicats, en les comparant au grand nombre d'accens différens qu'on admire avec étonnement dans la langue chinoise. De quelle délicatesse l'oreille ne peut-elle être capable, lorsqu'on considère que chez les Chinois, les mêmes mots quoique tous d'une syllabe, peuvent avoir jusqu'à onze sens très-différens, selon la différence de la prononciation. *Les hommes*, dit M. Duclos, *reconnaissent plus ou moins de sons dans une langue, selon qu'ils ont l'oreille plus ou moins sensible.*

ont changé la prononciation naturelle de l'*u* de leur langue en l'*u* français (1).

Le son de l'*e* muet est employé naturellement dans tout le royaume de Naples, et plus encore à Bologne, et dans les pays environnans. On y rend aussi muettes toutes les voyelles finales; on les étouffe, ensorte qu'il paraît que leur langue est entièrement formée de mots *tronchi*, comme je le ferai mieux observer au § 961.

Dans les cantons de la ci-devant république de Venise, on prononce le *ce*, comme *sse* de la langue française. J'ai observé dans la Toscane, dans quelques parties de la Romagne, et dans les royaumes de Naples, et de Sicile, que les mêmes syllabes *ce*, *ci* sont très-souvent prononcées comme *xce*, *xci* ou *sce*, *sci*; et l'on dit *pasce*, *asceto*, *sciscerone* au lieu de *pace*, *aceto*, *Cicerone*.

L'articulation énergique de *gge*, *ggi* se mouille chez une grande partie des Italiens, et elle est parfaitement semblable à celle de *ge*, *gi* des Français.

Dans plusieurs endroits de l'Italie, on adoucit la prononciation du *z*, au point qu'il se confond entièrement avec le *z* français: qu'on en dise de même de toutes les *s* sifflantes placées au milieu de deux voyelles; ensorte que les *s* et les *z* rendent presque le même son de l'*s* douce de la langue française. C'est que les sons toscans de *cé*, *gé* et *z*, quoique d'ailleurs beaux et énergiques, sont difficiles et forts; on les soutient avec peine: ils s'affaiblissent par l'usage; et en dernier résultat, ils se réduisent à la prononciation française. (V. § 911, et § 912 à la note.)

(2) Cet *u* français se fait distinguer par un son aigu, clair et pénétrant, qui est bien différent du son obtus et sourd de l'*u* toscan. *Alfieri*, quoique Piémontais, dit que ce son de l'*u* français est affreux: *On voit*, dit-il, *les petites lèvres se contracter en parlant, comme si elles soufflaient sur un potage bouillant*. On voit bien qu'il parle par haine contre une langue innocente. S'il est affreux, comme il le dit, pourquoi donc la plus grande partie des Italiens le préfèrent-ils à l'*u* toscan?

§ 892. Nous n'examinerons pas ici les sons des voyelles nasales et muettes, et d'autres qui sont exclusivement propres à la langue française, pour décider s'ils sont peu favorables à la musique : c'est une question qui sera agitée dans le chapitre cinquième. Les observations que nous faisons maintenant, en comparant les deux langues, nous servent seulement à relever, d'un côté la ressemblance parfaite de la plus grande partie des sons élémentaires qui leur sont communs; et de l'autre, le plus ou le moins de sons différens qui leur sont exclusivement propres, et qui contribuent à donner à ces deux langues plus ou moins de variété et de qualités poétiques.

Et puisque la comparaison proposée doit s'étendre au rapport de ces deux langues avec la musique, il faut établir ici comme une chose certaine, et prouvée par le fait, que, si l'on excepte les sons de *ge*, de *u*, *eu*, *e* muet, l'*h* aspirée, et, si l'on veut, les sons des *voyelles nasales*, tous les autres de l'alphabet français sont parfaitement semblables à ceux de l'alphabet italien.

Voilà ce qui est assez pour porter, dans la suite de cet ouvrage, un jugement exact sur la qualité des sons des deux langues mises en comparaison.

ARTICLE II.

DES SYLLABES QUI COMPOSENT LES MOTS DES DEUX LANGUES, ET DE LEUR PRONONCIATION.

§ 893. Les syllabes sont composées des lettres élémentaires dont nous venons de parler. On pourrait les considérer comme les principes que les chimistes appelaient *prochains*, ou *principes principiés* de la parole. Ne voulant pas perdre de vue la musique à laquelle nous devons rapporter les deux langues, il faut examiner la complication des élémens qui composent ces syllabes. Plusieurs consonnes rudement combinées avec les voyelles, comme on

le voit dans les langues allemande et anglaise, semblent par leur dureté donner à la musique un mouvement comparable à celui des corps durs et anguleux qui roulent sur le pavé.

§ 894. La marche ordinaire des syllabes dans les mots français et italiens, se fait admirer par cet accouplement simple d'une voyelle avec une consonne; comme dans les mots *fatale*, fatale, *meditare*, méditer, *riposare*, reposer, *fedele*, fidèle, etc.

Souvent quelques syllabes ne sont composées que d'une voyelle; comme dans les mots *amò*, aima, *utile*, utile, *anima*, ame, *animale*, animal, *adorò*, adora, *unità*, unité, *umanità*, humanité, *ò*, j'ai, *à*, il a, etc.

Souvent les syllabes sont composées de deux consonnes qui sont les mêmes, ou différentes : *ribelle*, rebelle, *oppresso*, opprimé, *atrabile*, atrabile, *stanza*, stance, etc.

Il y a des syllabes composées de trois et même de quatre consonnes; telles que *dentro*, entre, *strangolare*, étrangler, *estraordinario*, extraordinaire, *imbrogliare*, embrouiller, *instrumento*, instrument, etc.

§ 895. La langue française prétend avoir quelques avantages sur l'italienne, en ce qui a rapport à la musique; 1°. parce qu'elle prononce bien souvent les doubles consonnes comme si elles étaient simples : on prononce, en effet, commode, abbé, donner, comme s'ils étaient écrits, *comode*, *abé*, *doner*, etc. Voilà pourquoi, suivant l'opinion de quelques savans, la voyelle qui précède ces doubles consonnes (excepté le double *r*) est toujours brève.

2°. Plusieurs syllabes qui, en italien, sont composées ou accompagnées de deux consonnes, n'en ont qu'une en français; comme dans *padre*, père, *madre*, mère, etc. Souvent quelques syllabes accompagnées de deux consonnes, n'en ont aucune en français; comme dans *frutto*, fruit, *sotto*, sous, *letto*, lit, *cappello*, chapeau, etc.

3°. Bien souvent les syllabes italiennes accompagnées de trois consonnes, n'en ont que deux dans le français; comme dans les mots *stretto*, étroit, *screditare*, décrier, *disprezzo*, mépris, *spronare*, éperonner, *sgranare*, égrener, *sgraffiare*, égratigner, *scrivere*, écrire; et dans une infinité d'autres. Tout le monde sait que la langue française évite avec soin de prononcer et même d'écrire avec une *s* les syllabes italiennes *stra*, *stre*, *stri*, *stro*, *stru*, *sta*, *ste*, *sti*, *sto*, *stu*; comme dans *nostro*, nôtre, *testa*, têtê, *festa*, fête, *studio*, étude, *tempesta*, tempête, *onesto*, honnête, etc.

§ 896. Ce n'est pas ici le moment d'examiner si cette diminution de consonnes affaiblit le langage. Ce paragraphe n'a rapport qu'aux syllabes employées dans le chant. Mais il faut avouer que cet avantage de la langue française se réduit à peu de chose, si l'on considère que, quel que soit dans ces deux langues le nombre des consonnes, elles sont tellement assorties et analogues, que dans leur articulation mécanique le passage de l'une à l'autre n'offre rien de rude ni de choquant.

§ 897. Quant à la prononciation (si on en excepte les sons mentionnés au § 890) celui des syllabes qui composent les mots français, est absolument le même que celui des syllabes italiennes, quoiqu'elles soient écrites avec des caractères différens. Par exemple, le son des syllabes françaises, *qua*, *ail*, *eil*, *cha*, *au*, *ei*, etc. est le même que celui des syllabes italiennes, *ca*, *agl*, *egl* (*suono schiacciato*), *scia*, *o*, *e*.

§ 898. Qu'on remarque enfin un avantage réel que les syllabes françaises ont sur les italiennes. La plus grande partie des diphtongues, telles que *ai*, *ei*, *oi*, *ui*, *au*, *eau*, *eu*, *œu*, *ou*, appelées *voyelles composées*, sont prononcées comme des voyelles simples. Cela est très-commode pour la musique : je laisse à juger à mes lecteurs s'il est plus facile de chanter les mots, par exemple, *orore oteur*,

nofrage que de chanter *aürora aütor naüfragio* (1). Qu'on en dise de même des monosyllabes mes, tes, ses, au lieu de *miei*, *tuoi*, *suoi*.

ARTICLE III.

DES MOTS DES DEUX LANGUES MISES EN COMPARAISON.

§ 899. La plus grande partie des mots qui constituent le fonds de la langue italienne (soit ceux qui conservent la racine des mots latins, soit ceux qui se sont éloignés tout-à-fait de la langue mère) est semblable à la plus grande partie des mots français. La seule différence qui caractérise le génie de ces deux langues sœurs, consiste dans le changement de quelques lettres, ou de la syllabe à la fin des mots : ou, si les mots ne diffèrent pas, même dans leur finale, la différence consiste dans une certaine manière diverse et accidentelle de prononcer ces mêmes finales.

§ 900. J'ai dit *accidentelle :* je vais expliquer la raison de ce mot. L'accent détermine la forme des mots. Nous avons déjà vu (§ 139, 167, etc.) que c'est le dernier accent, appelé *accent commun*, qui détermine la forme des vers; c'est en effet l'accent qui arrondit les mots et les vers : tout ce qui reste après lui est superflu et n'entre pas dans l'essence des mots, ni dans celle de la versification. Lorsqu'on arrive à l'accent, le mot est déjà formé ; il se soutient par lui-même sans l'appui de quelque syllabe qui

---

(1) On a remarqué en France que les deux vers suivans de l'air dans l'opéra d'Orphée,

> *J'ai perdu mon Euridice*,
> *Rien n'égale ma douleur*,

parodiés par Moline, sur l'air

> *Che farò senza Euridice*,
> *Dove andrò senza il mio bene, etc.*

composés par *Calsabigi* sur le même drame, sont infiniment plus lyriques que l'original, où se trouvent ces *za eü* qui sont insupportables. (V. §§ 1131, 1132.)

§ 902. Au reste, en proposant la ressemblance des deux langues comparées, je n'entends pas en prouver l'identité. La langue italienne et la française dont nous avons prouvé avec évidence l'analogie et le rapprochement, ont sans doute, chacune de leur côté, quelque chose à elles-mêmes, qui leur donne des caractères par lesquels l'une n'est pas l'autre. Nous voyons la même différence dans tous les dialectes d'Italie, dont l'un diffère sensiblement de l'autre par une infinité de mots, quoique tous soient de la même langue qui est l'italienne. Il suffit d'avoir démontré ces ressemblances et ces rapprochemens, d'où nous pourrons conclure, contre les paradoxes de J.-J. Rousseau, et nous confirmerons par des faits que, si l'une se prête aisément à la musique, l'autre doit nécessairement s'y prêter aussi.

ARTICLE IV.

DE L'ACCENT DES DEUX LANGUES ITALIENNE ET FRANÇAISE.

§ 903. On parle ici de l'accent grammatical ou tonique (tom. 1, part. 1, § 3), de cet accent qui, tantôt grave, tan[illegible] aigu (§ 8), répand l'harmonie dans la versifica[illegible]es langues modernes (§ 131 et suiv.), de cet acce[illegible]ui, naturellement propre à toutes les langues (§ 32)[illegible]t l'ame de la parole (§ 6), de cet accent qu'on a pu av[illegible]ir l'audace de refuser à la langue française, et que j'ai ren[illegible] évident dans chaque mot de cette langue (§ 28) (1), de c[illegible] accent enfin

---

(1) Il est fâcheux et même honteux d'être obligé de reveni[illegible]quelque nouvelle preuve de l'existence de l'accent tonique dans les mots [illegible]çais, après qu'on a prouvé que la privation de cet accent dans les langues es[illegible]olument

que des personnes moins opiniâtres ont trouvé faible et peu marqué dans cette même langue, et qui pourtant, par les raisons que j'ai indiquées (§ 33), devrait être physiquement plus fort, et plus marqué que celui de la langue italienne.

§ 904. (1) Que la langue française ait un accent plus énergique et plus marqué que l'italienne, ce n'est pas une question intéressante pour l'objet actuel; il suffit seulement que l'une et l'autre possèdent un accent de la même nature, pour établir de plus en plus entr'elles le rapprochement et la ressemblance proposée. Mais si l'on veut décider du plus ou moins de mélodie des langues, il paraît, à ce que dit J.-J. Rousseau, que le plus ou le moins d'accent en marque la différence : *C'est l'accent des langues qui détermine la mélodie de chaque nation : c'est l'accent qui fait qu'on parle en chantant*, *et qu'on parle avec plus ou moins d'énergie selon que la langue en a plus ou moins. Celle dont l'accent est plus marqué doit donner une mélodie plus vive et plus passionnée ; celle qui n'a que peu ou point d'accent*, *ne peut avoir qu'une mélodie languissante et froide*, *sans caractère et sans expression.* Ce passage de Rousseau sera examiné dans le chapitre IV, § 1033, et 1035, jusqu'au § 1184, où l'on verra en deux appendices particuliers, de quel accent parle l'auteur cité qui s'écarte du vrai point de la question.

§ 905. Puisque tout ce qui appartient à cet accent a été abondamment traité dans la première, dans la seconde et la troisième partie de cet Ouvrage, cet article aurait

impossible; et que la nature l'a donné même à la voix des animaux; et, j'ose le dire, elle n'a pas pu le leur refuser.

M. *Angeloni*, dans son ouvrage sur *Guido d'Arezzo*, est le seul Italien, à ce que je sache, qui, à la note de la page 155, en parlant de la langue française, veut faire mine de lui refuser l'accent tonique.

Ce que M. *Angeloni* dit, sans le prouver, dans la persuasi o n peut-être qu

été superflu, si d'ailleurs je ne voulais pas en relever une particularité qui confirme la ressemblance entre ces deux langues ; c'est que l'une et l'autre ont ordinairement l'accent tonique sur la même syllabe de chaque mot :

---

son autorité doit suffire, m'a été prouvé depuis peu par un savant français. Voici, me disait-il, de charmans mots italiens, *ténero*, *bárbaro*, *perfido*, *giúbilo* : ce sont des mots *sdruccioli* ou dactyles, qui ont l'accent sur l'antépénultième. Vous ne trouverez pas un seul mot français qui en ait un semblable : donc, ajouta t-il, la langue française n'a pas d'accent. — Voilà une conclusion inconséquente, lui répondis-je, et bien moins heureuse que l'assertion gratuite de M. *Angeloni*. J'ai répété mille fois dans la première partie de cet Ouvrage, que la langue française n'a, en général, et ne peut avoir des mots *sdruccioli*. Cet avantage de dactyliser est réservé à l'italienne, et même à l'anglaise. Mais je vous ai démontré que les mots français sont ou trochées, ou ïambes, ou anapestes, ayant l'accent sur la dernière ou sur l'avant-dernière syllabe.

Vous avez beau dire, reprit le savant français ; vos raisonnemens ne pourront jamais faire sentir à mon oreille ce que je ne sens pas. — Eh bien, lui répondis-je, je m'engage à vous faire sentir ce que vous croyez ne point sentir. Le mot, par exemple, *sentiment* est, à votre avis, sans accent, car vous croyez (ce qui est impossible) que votre voix n'appuie sur aucune de ces trois syllabes. Je veux cependant prononcer ce mot en lui donnant un accent à la manière anglaise, *sén-timent*. Cette manière de prononcer sied-elle bien à la langue française ? — Non. — Et pourquoi ? — Parce que vous avez placé un accent sur la syllabe *sén*. — Mais si je prononçais *senti-ment* comme on prononce en français le mot *centime*, l'aurais-je prononcé selon le vrai goût français ? — Non, Monsieur. — Pourquoi ? — C'est que vous avez mis un accent sur la syllabe *tí*. — Je vais maintenant prononcer *sentiment*, en appuyant sur *ment* : ai-je prononcé comme en français ? — Oui, sans doute. — Vous m'accordez donc que la syllabe *ment* a un appui de la voix, un accent, ce même accent que je viens de lui donner ? — Point du tout : je ne sens pas cet appui. — Monsieur, vous n'êtes ni raisonnable, ni de bonne foi. Votre oreille a bien senti l'instant où j'ai privé d'accent cette syllabe ; elle doit donc sentir, et elle sent en effet, malgré vous, le moment où je vais le remettre à sa place naturelle. Je ne dirai pas que vous avez l'oreille peu sensible ; car l'appui de cet accent est si vibrant et si clair, qu'il ne faut pas une oreille très fine pour le saisir. Lorsque vous prononcez, par exemple, les mots *agréable nouvelle*, vous sentez, de même que tous les savans français (Voy. § 61 et ses notes, tom. I), qu'on appuie très-peu sur *a* du mot *agréable*, et que tout l'appui de la voix se porte sur la syllabe *vé* du mot *nouvelle* : vous sentez, au contraire, que dans les mots *nouvelle agréable*, on transporte l'appui de la syllabe *vé* sur *a*, qui en

bocca, bouche, *libro*, livre, *tavola*, table, etc., ont l'accent sur la première syllabe; *cappello*, chapeau, *cavallo*, cheval, *guerriero*, guerrier, *monarca*, monarque, etc., ont l'accent sur la seconde syllabe; *occupazione*, occupa-

---

avait été privé. Vous savez la raison de ce changement: or, cet appui que vous sentez est l'accent dont nous parlons: vous ne devriez donc pas le méconnaître.

Néanmoins je n'en désespère pas encore. Dites-moi, de grâce, pourquoi tous les Français et tous les étrangers se plaignent-ils des contre-sens qu'on remarque dans le chant des opéra de Paris? — C'est, me répondrez-vous (et vous ne pouvez répondre autrement), c'est que, par la faute des poëtes et des musiciens, on y blesse partout la prosodie et le sens naturel des paroles. — Mais, dites-moi quel est l'instrument qui blesse la prosodie et le sens naturel des paroles? — Vous me répondrez sans doute que c'est l'accent de la musique qui frappe souvent sur les syllabes des mots qui ne sont pas susceptibles d'accens, et qui se trouvent en contradiction avec ces mêmes mots. — Cependant il arrive souvent aussi que l'accent de la musique frappe sur des syllabes qui ne blessent ni la prosodie, ni le sens des paroles; votre oreille sent-elle bien cela? — Oui, elle le sent à merveille. — Eh bien, Monsieur, ce que votre oreille sent n'est que l'accent tonique que vous ne voulez pas reconnaître. En effet, quelle est, s'il vous plaît, la raison de cette différence? — C'est que l'accent de la musique frappe sur les bonnes syllabes, ainsi appelée par les musiciens. — Mais quelles sont-elles, ces bonnes syllabes? — Ce sont sans doute les syllabes longues, qui sympathisent avec l'appui de l'accent musical. —

Cette question étant réduite à ces termes, daignez m'expliquer ce que vous entendez par *syllabe longue*, susceptible d'appui, et si sensible à votre oreille? — L'abbé d'Olivet, dans son *Traité de la Prosodie française*, vous apprend que la syllabe longue consiste dans la durée du tems que les organes vocales emploient pour la prononcer: cette durée du tems est le double de la syllabe brève. — Ici vous confondez, Monsieur, la quantité des longues et des brèves des Latins, avec la quantité des accens graves et aigus. Je vais vous démontrer que ces sortes de syllabes longues sont très-souvent contraires à l'accent et à la prosodie de la musique, et sont la source des contresens qui blessent et morcellent la nature du langage; et qu'au contraire, les quantités prosodiquement brèves s'accordent très-souvent avec le sens du discours et avec l'accent de la musique. C'est ce que l'abbé d'Olivet, et avec lui tous les Français et tous les Italiens avouent, comme dans les mots *cūlbutĕr*, *soūpīrĕr*, *pūreté*, *chātier*, *chārité*, *troūver*, *cōntribuer*, et une infinité d'autres dont la syllabe longue ne peut recevoir décemment l'accent frappé de la musique; et comme dans les mots *avocăt*, *chocolăt*, *aimăble*, *capăble*, *arrĕt*, *sujĕt*, *făste*, *Jupitĕr*, *heureŭx*, *honneŭr*, *jŭge*, *refŭge*, *etc.*, dont les syl-

tion, *ameranno*, aimeront, *regimento*, régiment, etc., ont l'accent sur la troisième.

§ 906. On m'objectera sans doute que les mots *sdruccioli* des italiens *fácile*, *dócile*, *dáttilo*, *ridícolo*, *bárbaro*, etc.

---

labes brèves en quantité prosodique, sont les seules qui soient susceptibles de l'accent frappé de la musique. Cependant votre oreille sent, indépendamment des quantités longues et brèves, qu'il y a dans tous les mots français une syllabe qui s'accorde à ravir avec l'accent frappé de la musique, une syllabe saillante, appréciable et plus marquée que les autres du même mot, et qui est le vrai soutien de la voix. Or, cette syllabe que votre oreille sent, est, par sa propre définition, l'accent même que vous, et on ne sait par quelle fatalité, ne voulez pas entendre. — Remarquez (et c'est une des plus fortes raisons dont votre esprit devrait se pénétrer), remarquez que cet accent que je donne à la langue française, pèse sur toutes les dernières syllabes des mots masculins, et sur toutes les avant-dernières syllabes des féminins, et que c'est précisément sur ces syllabes qu'on n'a jamais pu remarquer dans la musique, ni contretems, ni contre-sens. La vérité que je soutiens est donc parfaitement conforme aux faits, et il est impossible que, malgré tous les vieux préjugés, vous puissiez me la contester.

OBJECTIONS.

Première objection. Prétendre que les mots de la langue française ont un accent, c'est vouloir réaliser des qualités impossibles et contradictoires. En voici la preuve : L'accent est l'appui sensible de la voix sur une syllabe de chaque mot, et sa qualité essentielle est de rendre longue cette syllabe qui en est affectée (§§ 3, 4, tom. 1). Par la nature de la langue française, il devrait peser sur tous les *é* masculins finales des mots, comme dans *bonté*, *vérité*, *amitié*, *etc.* (§ 44, *ibid.*). Par conséquent, ces *é* devraient être longs. Mais il a été prouvé par tous les savans français, et il est généralement reconnu, que ces mêmes *é* masculins sont brefs : donc ils ne peuvent avoir aucun accent. Ce raisonnement est sans réplique.

Réponse. Ce raisonnement a le seul avantage d'être en forme logicale, et d'être fondé au moins sur quelque principe. Il mérite qu'on en fasse quelque cas, parce qu'il mène à éclaircir encore mieux et à distinguer des idées que les Français ont toujours voulu confondre ; ce qui a fait que la question des accens a paru un mystère impénétrable aux yeux de quelques philosophes. En répondant, je ne ferai que répéter et réunir en un seul point tout ce que je me trouve avoir exposé dans le premier volume de cet Ouvrage.

Comme on n'a fait sur l'accent que des recherches superficielles, on a toujours confondu les longues et les brèves, qui dérivent naturellement de la quantité prosodique des Latins, avec celles qui dérivent de l'accent grammatical

n'ont pas les accens sur les mêmes voyelles des mots français correspondans, facîle, docîle, dactîle, ridicûle, barbâre, etc.

Je réponds que, dans ces cas, cela doit être; et c'est le principal caractère distinctif par lequel ces deux langues

(§§ 16, 57, 58, etc.). Nous avons fait voir, d'après l'autorité même des auteurs français, que l'un est souvent en contradiction avec l'autre. Beaucoup de syllabes brèves quant à l'accent, sont longues quant à la prosodie; et souvent les syllabes longues par la force de l'accent tonique, sont brèves par les règles prosodiques. C'est la même chose en italien; car enfin ces sortes de règles sont dans la nature des sons, et se trouvent dans toutes les langues du monde. Prenons pour exemple les mots italiens et français *perfezióne, perfectión, bontà, bonté*; ils ont l'accent tonique sur *ió*, sur *tà*, sur *té*: *ió*, *tà*, *té* sont-ils donc longs: toute autre syllabe y est brève; car chaque mot n'a qu'un accent tonique dominant, et arrondissant la parole (§ 5). Cependant ces mêmes syllabes brèves sont longues, selon les règles de la quantité; et, par les mêmes règles, *tà, té* sont brèves, quoiqu'elles soient en même tems longues par rapport à l'accent.

Voici, dira-t-on, un galimathias que le sens commun ne peut pas approuver. Je conviens que la complication de ces idées a pu effrayer avec raison la philosophie de J.-J. Rousseau (voy. § 41, tom. 1): cependant le système que j'expose n'en est pas moins vrai; il n'est pas de moi; il a existé dans tous les temps, dans la langue des Grecs et des Latins; il a été développé avec beaucoup de sagacité par le célèbre italien *Sacchi* (§§ 12, 27, 28, 54, etc.

En effet, d'après la maxime généralement reconnue, qu'il y a des tems brefs plus ou moins brefs, des longs plus ou moins longs, en plusieurs degrés et en plusieurs nuances (§ 54 *bis*, tom. 1), on peut connaître facilement et établir comme un principe, que dans les langues modernes, les longues qui dérivent de l'accent tonique ou grammatical, sont plus longues que les autres qui dérivent de la quantité prosodique: ils dominent la parole; ils font à eux seuls tout le jeu de la versification et de la musique. *Questo è l' accento* (dit le fameux P. *Sacchi*) *dal quale prende regola la moderna versificazione, così nella nostra, come nelle altrui lingue: ed è in tutte della medesima natura* (voy. tom. 1). Ils sont tout, et les autres peuvent être considérés comme rien, comme des quantités dont les langues nouvelles ne tiennent aucun compte, si ce n'est seulement que pour éviter quelque équivoque dans les mots homonymes. Mais il y a dans ces longues mêmes le plus et le moins qui est toujours relatif; et cette quantité variable dépend de la position des mots, respectivement l'un à l'autre. Par exemple, les deux paroles hómme *uómo*, honnête *onésto*, ont chacune un accent dominant d'une quantité égale sur *ò* et *é*: cependant, en réunissant ces deux paroles, *hómme honnête, uomò onés-*

ne sont pas, pour ainsi dire, identiquement les mêmes. Nous avons observé souvent (§ 47) que celle des Français, par sa vivacité naturelle, se refuse aux mots *sdruccioli*, tels que les mots italiens cités. Si les mots français *facile*, *ridi-*

---

to, l'accent sur l'*é* est plus long que celui sur l'*ò*; et si je disais *honnête hôm-me*, *onest' uomo*, en renversant la situation de ces deux mots, l'accent sur *é* serait plus bref que celui sur *ò*. C'est un phénomène généralement reconnu et remarqué dans le premier volume. (Voy. § 61, et la not.)

Suivant ces principes et ces observations, il serait très-utile aux versificateurs et aux musiciens de distinguer deux sortes d'accent tonique; l'un est l'accent des mots, et l'autre est l'accent des phrases. Chaque mot a un accent dominant qui arrondit le mot même; et cet accent est variable quant à la longueur, selon sa position relative à d'autres mots : chaque phrase a un accent dominant qui l'arrondit et qui lui donne le sens requis; il suit invariablement le sentiment de celui qui parle. Quand je dis : *c'est à voùs que je parle; pensez-y bién; j'aurais voulu qu'il mourût, etc.*, chacun de ces mots a un accent variable, et chacune de ces petites phrases a un accent du même genre qui détermine la pensée sur *voùs*, sur *bién*, sur *mourût*. Le musicien et le poëte font souvent peu d'attention aux accens de ces paroles en particulier; mais ils manqueraient essentiellement à leur art, s'ils voulaient altérer, même légérement, la valeur de l'accent des phrases. Qu'on médite sur la grande importance de cette réflexion, et l'on verra que c'est d'elle que dépend uniquement l'art du vrai musicien et du vrai poëte. C'est de cette réflexion même que dépend l'intelligence de ce que le chevalier Grétry dit, lorsqu'il recommande aux musiciens de faire tomber la *battuta* de la musique sur une bonne note c'est-à-dire sur une syllabe bien accentuée : or la syllabe la plus accentuée est celle où tombe l'accent de la phrase. Mais comment pourraient-ils, les pauvres musiciens, employer ces bonnes notes lorsque le poëte ignorant ne les leur fournit pas ?

Revenons maintenant au point précis de la réponse à l'objection. Les mots *bonté*, *vérité*, *amitié*, *bontà*, *verità*, *amistà* ont tous, en italien et en français, un accent sur la dernière voyelle, et ces dernières voyelles sont longues à cause de cet accent : mais en même tems elles sont brèves quant à la prosodie. Cette contradiction apparente ne donne pas le droit de conclure que la langue française n'a pas d'accent tonique; parce que la langue italienne est dans le même cas, et cependant on ne l'a pas encore soupçonné d'être sans accent.

Il faut se rappeler ici de la distinction que nous avons faite (tom. 1, part. 1, §§ 12, 54) entre l'accent de *production* et celui de *renfort* (*rinforzo*). Ce dernier, qui pèse plus qu'ailleurs sur les dernières syllabes des mots *tronchi* ou masculins, tout semblable aux notes appelées *mar-*

cule, *barbare*, avaient l'accent sur le premier *a*, ils deviendraient *sdruccioli*, ce qui répugne au génie de la langue.

Mais bien souvent elle garde la même position d'accens qui se trouve dans les mots *sdruccioli* italiens, comme

---

tellàte dans la musique, opère sa vibration sur les dernières voyelles, les frappe par un coup net, appelé *ictus*, les renforce et passe sans trop s'y arrêter. Cette vibration instantanée de l'accent empêche la voyelle accéntuée de se prolonger à son aise; elle reste brève, c'est-à-dire la durée du tems, sur la voyelle affectée de l'accent de renfort, reste plus courte que celle de l'accent de production : mais quoiqu'elle soit brève par rapport à l'accent de production, elle est toujours plus longue par égard aux quantités prosodiques; de même que quoique le nombre 3 soit plus petit que 4, il est néanmoins plus grand que 2.

Voilà donc en quel sens il faut concevoir la briévèté des voyelles finales accentuées dans les mots cités, *bonté*, *vérité*, *amitié*, et autres semblables. Cette vérité, qu'on ne saisit qu'avec difficulté au premier abord, est exposée avec beaucoup de clarté par le célèbre *P. Sacchi*, italien (§§ 12, 64, 55). Mais les Français ne devraient pas ignorer qu'avant que le *P. Sacchi* eût existé, ce fut un savant français (M. Durand, *Dissertation en forme d'entretien sur la Prosodie française*) qui put entrevoir (quoiqu'imparfaitement) la distinction de l'accent entre celui de *production* et celui de *renfort*, désignée par les mots assez expressifs, *appui* et *ictus* (§ 29, tom. 1). Cela prouve que les Français auraient pu, s'ils l'eussent voulu, perfectionner, aussi bien que les Italiens, cette matière des accens; mais la confiance aux paradoxes de J.-J. Rousseau, qu'on a peut-être mal interprétés (§ 68), a paralysé sur ce point précis l'énergie des talens.

Seconde objection. Si par accent tonique on n'entend que l'appui de la voix sur une syllabe, la preuve la plus convaincante que la langue française n'a aucun accent déterminé, c'est qu'on peut donner l'appui de la voix à une syllabe quelconque, selon le sentiment de celui qui parle. Ainsi nous voyons que les acteurs qui déclament sur la scène, prononcent *séntiment*, *ínconstant*, *pérfide*, etc., en appuyant très-fort sur la première syllabe.

Réponse. Ces trois mots cités, ou d'autres semblables, peuvent recevoir un appui sur la première syllabe, de même que cela peut arriver et arrive souvent en italien dans les mots *séntimento*, *íncostante*, *pérfidissimo*, *etc.*: on est libre de le faire selon le sentiment qui nous agite; et voilà un accent oratoire que l'ignorance veut confondre avec l'accent tonique. On n'ignore pas que dans toutes les langues on est libre de donner aux mots tous les tons oratoires et toutes les nuances que l'on veut; mais ce qu'on a voulu ignorer en France, c'est que tout en donnant ces tons, l'accent gramma-

dans *fable*, *être*, *abattre*, *câpre*, qui répondent à *fávola*, *éssere*, *abbáttere*, *cáppero;* et alors elle est obligée de retrancher une ou deux syllabes qui se trouvent à la fin des mots italiens; et cela afin que son accent tombe toujours sur la dernière, ou sur l'avant-dernière syllabe.

CHAPITRE II.

DE LA PROPRIÉTÉ, DE LA RICHESSE ET DE LA DOUCEUR DES DEUX LANGUES MISES EN COMPARAISON.

§ 907. Les objets pour lesquels les hommes ont institué les langues peuvent être, à mon avis, au nombre de trois: et le principal est de faire connaître tour-à-tour, par des signes articulés, les idées de l'esprit; le second, d'exprimer ces mêmes idées le plus facilement que l'on peut; et le troisième, de les exprimer le plus agréablement qu'il est possible. Le premier objet a rapport à la *propriété*, le second à l'abondance, et le troisième à la douceur des mots et des expressions. La réunion complète de ces trois objets forme la perfection d'une langue quelconque. Je vais les examiner et les comparer en trois articles différens: et, dans un quatrième, je parlerai des mots *sdruccioli*, et des mots diminutifs et augmentatifs qui sont propres à la langue italienne.

tical reste toujours le même à la place que la nature lui a assignée, et qu'il est ineffaçable. Qu'on appuie autant que l'on voudra sur la première syllabe des mots *sentiment*, *inconstant*, *sentimento*, *incostante*, la voix se portera toujours sur l'accent régulateur, qui est le grammatical: que si l'on s'efforce à ôter l'accent ou l'appui sur *ment* ou sur *tant*, cet accent passera sur les premières syllabes, et ces mêmes mots deviendraient *sdruccioli* ou dactyles, *sén-tĭmĕnt*, *ín-cŏnstănt*, comme dans la langue anglaise; ce qui n'est admissible ni dans la langue française, ni dans l'italienne.

ARTICLE PREMIER.

DE LA PROPRIÉTÉ DES LANGUES ITALIENNE ET FRANÇAISE.

§ 908. Les langues instituées principalement pour faire connaître les idées de l'esprit (avantage infiniment précieux pour les hommes!) ont deux devoirs à remplir : par le premier, elles interprètent immédiatement les idées; et par le second, elles s'efforcent à ébranler les sens pour intéresser l'imagination. Le premier est propre à toutes les langues du monde; le second, qui imprime aux paroles un caractère de perfection, est le partage de quelque langue particulière, à la formation de laquelle a présidé la philosophie, ou, si l'on veut, ont contribué les circonstances politiques, les passions, les climats, et même le hasard.

C'est dans la nature des sons élémentaires qu'il faut chercher les qualités poétiques de la parole qui en est le résultat. Toutes les autres qualités sont le produit du génie qui sait faire un bon emploi de ces matériaux. Souvent on attribue aux propriétés des langues les excellentes productions de l'esprit, qu'on devrait plutôt attribuer aux grands génies qui ont eu l'art d'ennoblir les langues.

On entend ici par *propriété* d'une langue, cette expression des sons de la parole, qui sont des signes naturels, propres à marquer précisément et à peindre les idées à l'imagination. Ces signes ont un rapport intrinsèque, naturel, et direct, avec la sonorité des choses qu'on veut exprimer. C'est ce qu'on appelle en grec *onomatopée;* figure qui exprime, par le son des paroles, le son naturel des choses qu'on veut indiquer. Le mot *cricch*, que *Dante* employa pour peindre le son de la glace lorsqu'elle se rompt; le mot *trictrac* des Français, qui sert à imiter le bruit des dés à jouer; le *glouglou* de la bouteille; le

coucou de l'*oiseau* de ce nom ; le mot même *zigzag* qui, d'après l'idée qu'on a de la figure du *z*, marque une suite de lignes l'une au-dessus de l'autre, formant entre elles des angles aigus, sont des mots ou des figures, qui par *propriété* marquent les choses. Tel est aussi le mot *taratantara* d'Ennius, pour exprimer le son de la trompette :

Quum tuba terribili sonitu taratantara *dixit.*

ce qui en italien est exprimé par le mot *tarapatà* :

E nel sentir *tarapatà* marciò.

Maffei, dans sa *Mérope*, fit usage du mot *tonfo*, qui imite le bruit que l'on fait en tombant :

.... Piombò : e gran *tonfo*
S' udì nel profondarsi.

Telles sont enfin, entr'autres, les mots *rimbombare*, et *retentir* qui peignent également le bruit du tonnerre et du canon, les mots *rotolare*, et *rouler*, et les sons des syllabes sta, ste, sti, sto, stu, dans les mots *stare*, *restare*, *stanza*, *statera*, *stabile*, *constanza*, *stipite*, *stupore*, *stupido*, etc. syllabes qui, par la consonne dentale *t*, qui, plus que toute autre lettre, marque de la fermeté et de la stabilité, et qui par la consonne *s* qui y ajoute une impulsion de force ; semblent désigner naturellement la stabilité des choses.

§ 909. Il faudrait avouer que les langues n'ont que bien peu de mots qui soient tels par *propriété* : la plus grande partie des sons articulés n'ont à présent qu'un rapport qui paraît conventionnel et arbitraire avec les choses et les idées dont ils sont les signes. Il y a grand nombre d'objets visibles et d'idées métaphysiques qui n'ont aucune espèce d'analogie avec la voix (1).

(1) L'homme, par une tendance naturelle à l'imitation, et par cette disposition primitive de l'organe vocal, a pu, dans la formation de la

Cependant, de quelque manière que ce soit, il y a des mots qui, par le son particulier et imitatif de quelques voyelles ou de quelques consonnes, et par le nombre des voyelles et des consonnes qui composent les syllabes, et aussi par la position de l'accent tonique, sont plus ou moins agréables, plus ou moins imitatifs, plus ou moins expressifs pour désigner une chose; ce qui fait dire qu'une langue est plus expressive, plus imitative qu'une autre. Il est vrai qu'en général ces deux qualités ne sont pas parfaites; mais cela même prouve qu'il y a au moins des mots et des langues dont l'expression et l'imitation sont plus ou moins imparfaites.

§ 910. La langue italienne est admirable sous ce rapport : nous en avons relevé les beautés dans l'article *de la nature et des differens effets des lettres*, pag. 535, §§ 615, 616, 618, tom. 1, en parlant *des vers imitatifs* (1). Mais les mots qui composent la langue française

---

langue, saisir et imiter le rapport entre les sons de certains objets et celui de la voix; et donner à ces mêmes objets un nom analogue à leur son. Telle a été en effet l'origine naturelle des langues. On a pu ajouter aux premiers mots ceux qui, sans avoir rapport aux corps sonores, ont été formés de ces sons prompts et faciles qu'on articule par une impulsion naturelle et spontanée : telles sont les articulations labiales des enfans dans les mots *papà*, *mammà*, *padre*, *madre*, *pappa*, *bobò*, *poppa*, *poppare*; d'où se sont formés peut-être les mots français *babiole*, *babil*, *babillard*, *babiller*. On a reconnu, par l'exemple de toutes les langues, que ces mots sont appliqués partout au premier langage des enfans. De tous ces mots on a pu en former, par approximation et par analogie, une infinité d'autres dont nous ignorons à présent la dérivation.

Qu'on lise sur cette matière l'ouvrage de Brosse (Form. mec. des Lang., tom. 1), et celui de l'abbé *Cesarotti* (*Sagg. sulla Filosof. delle ling.*).

(1) Aux exemples d'harmonie imitative donnés dans le premier volume, part. 2, depuis le § 624, pag. 551, jusqu'à la pag. 557, j'en ajouterai d'autres qui flatteront sans doute le goût de mes lecteurs. Je me conten-

en seraient-ils moins propres? Les caractères de ces deux langues, les syllabes, les sons des lettres, les mots dans la plus grande partie, les accens, sont les mêmes en général

---

terai de les choisir dans les ouvrages du célèbre *Cesarotti*, qui, à mon avis, a excellé dans ce genre d'imitation.

Voici comme il peint la bataille entre les Grecs et les Troyens:

Onda in tempesta
D'alto cadente su scogliosa ripa
Non rimbomba così: così non stride
Fiamma ch' arida selva incende e pasce:
Nè così rugghia infellonitò il vento
Se poderosa quercia alle sue penne
Fa co' suoi rami alto-chiomanti impaccio;
Come stridono, mugghiano, rimbombano
L' aeree piagge al fracoroso scoppio..
De' misti gridi, e al tempestar dell' arme
Di quell' oste, e di questa. Erra distratta
In più parti la morte. Iliad. chap. 15.

Teucri tremate: Achille viene,
Ver Troia s'avanza......
Tal fra le nubi avanza
Sul carro formidabile del tuono
Pregno di lampi il sen, fulmineo nembo
Delle messi sterminio, orror de' campi. Iliad. ch. 19.

Dorme ciascuno: il sibilar dell' aura
Il fiotto lamentevole, del mondo
La taciturna oscurità tranquilla
Negli agitati spiriti d' Achille
A poco, a poco suo malgrado infonde
Una calma insensibile; e già scende
Soavemente ad allacciarne i sensi
Sopitor delle cure il sonno amico:
Quando ecco a lui di Patroclo dinanzi
L'anima lacrimevole comparve. Iliad. ch. 22.

Mars devient furieux, en voyant son fils Ascalaphe tué par les Grecs:

Ei si contorce e sbuffa:
Pur cede alfin: ma dispettoso in volto

(Voy. du § 885 jusqu'au 906). Pourquoi donc le résultat de toutes ces choses si semblables ne serait-il pas le même? Nous en avons donné des exemples convaincans dans les §§ que nous venons de citer.

---

* *Di là si toglie: in solitaria parte*
Esala i rugghi di rabbiosa doglia
Il compresso furor. Qual nube oscura
Pregna d' orrida grandine, cui forte
Vento seren dal minaccioso campo
Via via discaccia, e sul deserto lito
L' accolta furia a disfogar la spinge. Iliad. ch. 15.

Pour exprimer la férocité, la colère, la trahison, etc. *Cesarotti* se sert des expressions suivantes:

Abbuja a tal spettacolo
L'Alma d' Ettor nube di doglia. Iliad. ch. 16.

Urlo di doglia
Manda Pelide a queste voci, e cupa
Nube di morte gli riveste il volto. Ch. 17.

Ad ogni istante
Girava il bieco rosseggiante sguardo.
In Oss. Fingal. ch. 5.

E gli occhi avea
Colmi di pianto, e il cor ruggía di sdegno...
Del traditore l'alma si abbuja...
Del fier Cairba il ribollente orgoglio...
Vedesi in lui intenebrato il ciglio,
E siede
Terribile silenzio a lui sul volto...
E manda un' interrotta, e roca
Voce che il rugghio del torrente avanza...
Un rancor cupo
Rode li cuori...
Ma il cor d' atroce orgoglio e rancor cupo
Gli si gonfiò, gli si annerò; prefisse
Nell' ira sua de' figli miei la morte.
In Ossian. Callod. ch. 1, 2.

Nel mare..... contro gli scogli suoi
L'infranta rimugghiava onda canuta...
Odesi un fioco
Mugghio indistinto di lontan torrente...

§ 911. Pour indiquer ici quelques raisons qu'on pourrait produire pour établir la différence entre ces deux langues, quant à la *propriété*, on pourrait dire : 1° que la langue française est privée des sons italiens *ce*, *ci*, *gge*, *ggi*,

---

Sbuffano spessi rufoli di vento
Tra quercia, e quercia, etc.

Dans le poëme de Fingal, ch. 4, Ossian veut peindre aux yeux de Malvine la bataille entre l'armée de Fingal et celle de Svaran :

Spesso, o Donzella,
Sedesti in riva al mormorevol Brano,
Mentre il bianco tuo seno alternamente
S' alzava all' alternar de' bei sospiri,
Qual piuma candidissima gentile
Di liscio Cigno che soave e lento
Veleggia per la liquida laguna,
Qualor di fianco una scherzosa auretta
Con dolce sferza la sommove, e sparge.
Spesso, o bella, sedesti, e spesso ài visto
Dietro una nube rimpiattarsi il sole
Lento, infocato ; e notte rammassarsi
D' intorno al monte ; e il variabil vento
Romoreggiar per le ristrette valli :
Cade alfin pioggia grandinosa : il tuono
Rotola, ulula ; il fulmine scoscende
Gli erti dirupi : su focosi raggi
Van cavalcando orridi spettri ; e in basso
Rovesciasi precipitosa e torba
L' urlante possa de' torrenti alpini :
Tal della pugna era il fragor.
Malvina ! perchè piangi, perchè, etc.

Lorsque l'auteur veut adoucir les traits forts et sombres de son pinceau par des descriptions agréables, telles que celle de l'amour, de la mélodie du chant, ou de quelque chose de léger et de frais, alors il emploie les expressions suivantes :

Che incominciava un deboletto raggio
Via via d' Ullina a tremolar sull' onda...
Ed umidetta
Avea la guancia, e sospiroso il labbro...
Illuminò quel tenebroso aspetto
Un sorriso di gioia...

et du son du *z* doux, et du son du *z* fort (§ 890); 2° qu'elle a peu de mots *piani* (§ 46, tom. 1); 3° qu'elle manque tout à fait de mots *sdrucciolì* (§ 47); 4°. qu'elle a peu de

---

Le turgidette lacrime sospese
Stangli sugli occhi. Poëm. Fingal.

Corsemi all' occhio una pietosa stilla...
Pensier soavi a serenar quest' alma...
Due stelle erano gli occhi, era la faccia
Gaja e ridente come il vivid' arco
Del Ciel piovoso...
Fingal tornava
Dalla battaglia baldanzoso, e lieto
Nella sua gaja giovanil freschezza,
Co' suoi pesanti inanellati crini...
Gota vermiglia avea, morbida chioma
Mano di neve, e sotto brevi ciglia
Placido sorridea ceruleo sguardo...
Ivi ad un raggio tremolo di Luna
Scorgesi luccicar l'infranto scudo
Dell' estinto garzon...

I vati.... quasi ruggiada riversaro il canto
Raddolcitor di bellicosi affanni...
Spuntava nell' alma sua
L'amabil calma, e il bel seren natìo...

Addio soave
Tacito raggio. Ah disfavilli ormai
Nell' alma mia la tua serena luce...
Dolce è la voce tua, Carilo; e dolce
Storia narrasti: ella somiglia a fresca
Di primavera placidetta pioggia
Quando sorride il sole, e volan levi
Nuvole sottilissime lucenti:
Deh tocca l' arpa,... etc.

Soavi note, dilettose istorie
Raddolcitrici di leggiadri cori:...
Tal molce il colle
Ruggiada del mattin placida e fresca
Quando il sogguarda temperato il sole,
E la faccia del lago è pura, e piana...
Che voce è questa ch' odo?
Voce simile a fresca auretta estiva! etc.

moyens pour varier les syllabes finales des mots. Ces défauts, qu'on ne peut pas reprocher à la langue italienne, rendent la langue française moins variée, moins douce, et moins imitative.

§ 912. Je vais répondre à ces quatre observations. 1°. La langue française a dû renoncer aux sons des syllabes *ce*, *ci*, à ceux du *z* doux et du *z* fort de la langue italienne, et a dû même radoucir l'articulation de *ge*, *gi*; car le son de ces consonnes est un peu rude, et d'une articulation un peu forcée, et en même tems inconstant et variable (1); pendant que le but de ceux qui ont

---

Lorsque l'auteur veut peindre la beauté d'une jeune demoiselle, il dit :

Io era giovinetto appunto
Qual or tu sei, quando a me sen venne
Faisanilla la vezzosa figlia
Del re di Craca, vivida soave
Luce d'amore.... salia, scendea
Il bianco petto a scosse di sospiri;
E le strisciavan lacrimose stille
La vermiglietta guancia. E qual tristezza
Alberga in sì bel sen, placido io dissi,
O Figlia di beltà? Fingal, ch. 3.

Stava nel mezzo il bel Corman vezzoso
Come la scintillante matutina
Stella, che là sul balzo d' oriente
S'allegra, e scuote di ruggiada aspersi
I giovanetti suoi tremoli raggi....
Gialla sul tergo
Sventolava la chioma, e dell' etade
Sulle sue guance rosseggiava il fiore
Morbido, e fresco. Io piansi in su quel raggio
Di giovinezza a tramontar vicino. Temora.

(1) L'articulation des consonnes dans les syllabes *ce*, *ci*, *ge*, *gi*, *za*, *ze*, *zi*, *zo zu*, semble ne pouvoir se soutenir, même en Italie; et n'a pas partout un son constant et uniforme. (§ 891). En plusieurs dialectes, elle sonne, quant au *c*, comme *sse ssi*, ou *sce sci* : quant au *g*, elle sonne comme en français; et quant au *z*, elle sonne comme *ssa sse*, *ssi*, *sso*, *ssu*, ou comme *sa*, *se*, *si*, *so*, *su*, semblable à

travaillé

travaillé à perfectionner la langue française, en étudiant toujours le génie de la nation, a été de la distinguer entre les autres, par sa douceur, par une prononciation aisée, et par un caractère invariable et incorruptible. C'est pour cela qu'on a substitué aux articulations italiennes *ce*, *ci*, les sons énergiques de *sse*, *ssi*; et l'on a prononcé le mot *Cicerone* à peu près comme *Ssisséron*. On a changé le son âpre du *z* en *sse*; et du mot *grazia*, on a fait, dans la prononciation, *grasse* (grâce), et le son doux du même *z* en *s* douce; et de *zelo*, *azzardo*, on a fait *séle*, *hasard*.

Faute de ces trois sons, la langue française en gagnant en douceur et en légéreté, a dû perdre cette portion d'énergie qu'elle aurait pu ajouter à quelques-uns de ses mots: car, en effet, ces trois sons ont de l'énergie, et donnent aux mots italiens plus de volume.

Mais il n'est pas vrai, comme quelqu'un le prétend, que le *z* fort soit imitatif de la douceur, comme dans les mots *dolcezza*, *vaghezza*, etc.; parce qu'il ne peut pas imiter la douceur dans les mots *asprezza*, *fierezza*, *rozzezza*, *amarezza*, etc. Je prétends démontrer que les mots *douceur* et *charmes* sont bien plus imitatifs que *dolcezza*, *vaghezza*.

Cependant, si la langue française manque de ces trois sons, elle en a beaucoup d'autres de plus (§ 881) qui, sans vouloir décider ici s'ils sont agréables ou non, donnent de la variété aux syllabes et aux paroles, et sont

---

l'*s* douce des Français. Les Languedociens conservent en plusieurs mots le son du *z* âpre. Les Espagnols et les Anglais prononcent *ce*, *ci*, de même qu'en français. Le son de *ce*, *ci* italien, est inconnu aux Allemands, quoiqu'il soit fréquent dans la langue russe, qui se distingue par beaucoup de douceur: on voit donc que la prononciation des langues modernes penche à se rapprocher de la prononciation française, soit par la difficulté de l'articulation de ces lettres, soit pour chercher un son plus doux, plus agréable plus naturel, et moins variable.

bien imitatifs. C'est surtout (comme le dit fort bien M. de Piis) quand il faut peindre les grands effets de la nature, le bruit des vents, des flots, du tonnerre, etc., que cette langue a des ressources infinies, et que ses voyelles nasales, ses *u*, ses *eu*, et même le son sourd de ses *e* muets, lui sont d'un merveilleux secours, comme on peut le voir en prononçant avec soin les vers suivans :

L'air siffle, le ciel gronde, et l'onde au loin mugit.
De l'autel ébranlé par de longs tremblemens.
J'ai cru d'Œdipe en pleurs entendre gémir l'ombre.
Soudain l'onde en grondant s'enfle dans ses prisons.
Les monts ont prolongé le lugubre murmure
Dont le son lent et lourd attriste la nature, etc.

§ 913. 2°. La langue française est composée d'un nombre considérable et assez proportionné de mots *piani*. Quoique, dans le fond, ces mots soient les mêmes que les *piani* des Italiens, néanmoins, par les syllabes muettes qui les terminent, ils sont plus doux, et plus propres au langage naturel des hommes : un son qui continue à éclater après le coup de l'accent, est hors de la nature. Toutes les nations modernes semblent se réunir pour prononcer comme muettes, les voyelles finales des mots : on a observé le même penchant chez les Latins. (Voy. la note au § 46, t. 1.)

§ 914. 3°. La langue française n'a pas de mots *sdruccioli* ou dactyles, ils répugnent à son caractère d'énergie et de vivacité (§§ 47 et 906) : mais elle a des dactyles renversés qui, loin d'être faibles, tels que le sont évidemment les *sdruccioli* italiens, (§ 45, à la not.), sont aussi très-imitatifs : ils semblent se glisser vîte pour arriver à l'accent qui détermine les mots (§§ 53 et 449). Plus on médite sur la force et sur la beauté des dactyles renversés dont la langue française est riche, plus on doit savoir gré au savant Marmontel qui, je crois, a été le premier qui en a fait la découverte (1).

(1) Il faut remarquer une chose, que je crois essentielle relativement

Mais quant à la variété qui dérive de la position des accens, il faut avouer que la langue italienne a un avantage marqué sur la française ; elle a trois sortes de mots pour varier souvent, *piani*, *tronchi*, *sdruccioli* (§ 47, tom. 1) ; et la française n'en a, et ne veut en avoir, que deux, *piani* et *tronchi*, c'est-à-dire masculins et féminins.

§ 915. 4°. Voyons maintenant quelles ressources restent à la langue française pour varier, bien plus que l'italienne, les finales des mots dans le discours oratoire et dans les vers. Cette langue peut varier ces finales non-seulement par les huit voyelles a, é, e, i, o, u, ou, eu, et par ces mêmes voyelles prononcées avec un son nasal,

---

aux mots *sdruccioli* italiens, qu'on croit indistinctement doux et imitatifs des choses et des actions qu'on fait avec légéreté, facilité ou avec précipitation, comme dans les mots *dócile*, *amábile*, *fácile*, *equábile*, *precípita*, *fúlmine*, *ímpeto*, *sdrúcciola*, *etc.* Il y a une grande quantité de ces mots *sdruccioli* qui sont en opposition avec la nature des choses et des actions qu'ils doivent exprimer ; et tandis que le son de la voix est doux, facile et léger, les choses et les actions qu'il indique sont âpres, dures, difficiles et très-lourdes. Ainsi ces mots, au lieu de peindre et imiter, ne font que dénaturer. Tels sont, par exemple, les mots *indocile*, *inamabile*, *difficile*, *stabile*, *sibilo*, *zotico*, *immobile*, *acido*, *torbido*, *perfido*, *rigido*, *eto.* Si les mots *tórbido*, *pérfido*, *bárbaro*, *rígido* sont doux, on sera forcé de convenir qu'on est barbare et rigide avec douceur. Si les mots *facile*, *stabile*, *docile*, *móbile*, *etc.* sont imitatifs, parce qu'ils sont *sdruccioli*, par cette même raison, les mots *difficile*, *instábile*, *indócile*, *immóbile* sont opposés à l'imitation, et ils énoncent des sons tout contraires et essentiellement opposés à la nature des choses. Je ne sais pas si je me trompe, mais je vois que le vers du Tasse,

Non scese nò, precipitò di sella,

exprime vivement l'action d'Herminie, lorsqu'à la vue de Tancrède, elle descend de son cheval : ce qui ne serait pas si bien exprimé, si on eût dit :

Non scende nò, precípita di sella:

le *sdrucciolo* PRECIPITA aurait affaibli l'action d'Herminie.

Et l'on doit convenir qu'en de semblables cas, le dactyle renversé des Français, est bien plus imitatif que le dactyle des Italiens.

mais aussi par la plus grande partie des consonnes qui, liées fort souvent avec la voyelle initiale du mot qui suit, donnent, en conservant toujours l'énergie de la diction, un charme inexprimable à la prononciation.

Ces ressources peuvent contrebalancer et même surpasser la variété de la langue italienne. Mais qu'on fasse attention ici que le point principal de la question est celui de la *propriété* des mots, et non celui de la variété. Or pour juger par l'évidence des faits de la *propriété* des mots français, il faut examiner non-seulement les modèles d'imitation qu'on trouve très-souvent dans les poésies de Racine, de Boileau, de Lafontaine, de l'abbé Delille, de Châteaubriant, etc., mais aussi le poëme en quatre chants fait sur *l'harmonie imitative* par le savant de Piis, qui offre dans les règles les exemples frappans de l'harmonie du style (1).

(1) En voici quelques exemples choisis dans les ouvrages de différens auteurs :

Cependant sur Paris s'élevait un nuage
Qui semblait apporter le tonnerre et l'orage;
Ses flancs noirs et brûlans, tout à coup entr'ouverts,
Vomissent dans ces lieux les monstres des enfers.
Aux remparts de la ville ils fondent, ils s'arrêtent;
En faveur de d'Aumale au combat ils s'apprêtent.....
Voilà qu'au même instant, du haut des cieux ouverts,
Un ange est descendu sur le trône des airs,
Couronné de rayons, nageant dans la lumière,
Sur des ailes de feu parcourant sa carrière,
Et laissant loin de lui l'occident éclairé
Des rayons lumineux dont il est entouré. Volt., Henriade.

Description d'une course de chars.

Le signal est donné : déjà de la barrière
Cent chars précipités fondent dans la carrière :
Tout s'éloigne, tout fuit; les jeunes combattans
Tressaillant d'espérance, et d'effroi palpitans,
A leurs bouillans transports abandonnent leur ame.
Ils pressent leurs coursiers : l'essieu siffle et s'enflamme;

§ 916. Quant au reste, qu'on cite autant qu'on voudra des mots énergiques et pittoresques de la langue italienne; et je réponds d'en produire presque toujours l'équivalent dans la langue française, et quelquefois même je ne sais quoi de plus énergique et de plus expressif. Je vais

---

On les voit se baisser, se dresser tour à tour;
Des tourbillons de sable ont obscurci le jour.
On se quitte, on s'atteint, on s'approche, on s'évite;
Des chevaux haletans le crin poudreux s'agite. Delille.

Combat de deux taureaux qui se disputent une génisse.

Souvent même, troublant l'empire des troupeaux,
Une Hélène au combat entraîne deux rivaux:
Tranquille elle s'égare en un gras pâturage;
Ses superbes amans s'élancent pleins de rage.
Tous deux, les yeux baissés et les regards brûlans,
Entrechoquent leurs fronts, se déchirent les flancs;
De leur sang qui jaillit les ruisseaux les inondent;
A leurs mugissemens les vastes cieux répondent:
Entr'eux point de traité: dans les lointains déserts
Le vaincu désolé va cacher ses revers;
Là, dormant sur des rocs, nourri d'amers feuillages,.....
Furieux il s'exerce à venger ses affronts;
De ses dards tortueux il attaque des troncs;
Son front combat les vents, son pied frappe la plaine,
Et sous ses bonds fougueux il fait voler l'arène. Delille.

Traduction des vers de Pindare sur l'éruption de l'Etna.

Ses noirs torrens de feu, jusqu'aux voûtes du monde,
Lancent le fer ardent, les rocs roulent brûlés,
Qui retombent par bonds sur les monts ébranlés,
Ou vont fendre en grondant la profondeur de l'onde.
D'un auteur inconnu.

Eole a dit aux vents: tourmentez la nature;
Et des flancs caverneux de sa retraite obscure,
S'élançant à la fois comme des conjurés,
Ils vont tous accomplir leurs forfaits séparés.
Ceux-ci de l'Océan dessèchent les rivages,
Ceux-là poussent les flots jusqu'au sein des nuages....
Eurus échevelé siffle de plaine en plaine,
Et brûle les moissons qu'approche son haleine:

en donner quelques exemples : *rimbombare*, retentir — *sibilare*, siffler — *incitare*, inciter, agacer — *cigolare*, craquer — *rilucente*, éclatant — *susurrare*, *mormorare*, murmurer, bourdonner, gazouiller — *signozzare*, sangloter — *fremere*, frémir — *rabbuffare*, houspiller, hérisser, éparpiller — *digrignare i denti*, grincer les dents — *il fulmine scintillante*, la foudre étincelante — *strappare*, arracher — *sgorgarsi*, se dégorger — *rannicchiarsi*, se recoquiller — *lanciare*, lancer — *traboccare*, déborder, regorger, trébucher,

---

Les sinistres autans, par des hurlemens sourds,
Ebranlent des cités les palais et les tours.
Mais l'Aquilon surtout lutte contre les voiles,....
Les déchire aux regards du pilote irrité,
Rompt la rame rebelle, et le câble qui crie,
Et sur les mâts tremblans, redoublant de furie,
En dépit de Plutus, dans le gouffre des eaux,
Abîme en un clin d'œil les plus riches vaisseaux.
Derrière le rideau du noirâtre horizon,
Trop long-tems a frémi le tonnerre en prison,...
La nuit règne en plein jour. La foudre vagabonde,
Ebranlant les échos de la voûte du monde,
Du midi jusqu'au nord, du levant au couchant,
Roule de monts en monts, et bondit en grondant,...
On respire à la ronde et salpêtre et bitume;
Le nuage au nuage et se frotte et s'allume.
L'atmosphère n'est plus qu'un océan de feu,... etc. De Piis.

Je remplirais un gros volume si je voulais transcrire tous les morceaux admirables qui se distinguent par leur harmonie imitative. Les exemples cités donnent une preuve convaincante de la capacité de la langue française. On peut rappeler ici d'autres morceaux insérés dans le premier volume, aux §§ 615, 616 et suivans, qui sont cités comme des chefs-d'œuvre :

Se gorge de vapeur, s'enfle comme un ballon,
Siffle, souffle, tempête, et brise en son passage. La Font.

Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé. Racine.

Pour qui sont ces serpens qui sifflent sur vos têtes ? Rac.

Les assassins sanglans vers mon lit s'avancèrent. Volt.

Sans fiel et sans fierté couliez dans la paresse
Vos inutiles jours filés par la mollesse. Volt.

Voy. d'autres exemples ci-après, au § 971, à la note.

regonfler — *ruggire*, rugir — *muggire*, mugir — *inghiottire*, engloutir — *sparpagliare*, éparpiller — *abbeverare*, abreuver — *rotolare*, rouler, etc. Les mots *gola*, *sgozzare*, *strangolare*, *vendetta*, *rodere*, *soffocare*, *gonfiare*, font en français gorge, égorger, étrangler, vengeance, ronger, étouffer, gonfler ; et si l'on est de bonne foi, ces mots l'emportent sur les mots italiens. *Reflet*, *crouler*, *accabler*, *combler*, *étouffer* sont plus énergiques et plus expressifs que *riflesso*, *crollare*, *opprimere*, *colmare*, *soffocare* : qu'on en dise de même de sombre *bujo*, *oscuro*, rassasier *saziare*, arracher *strappare*, rouler *rotolare*, mugissement *mugito*, bruit *strepito*, ébranler *scuotere*, grimper *arrampicare*, et de plusieurs autres mots (1).

§ 917. Avant de terminer cet article, je vais tracer ici un petit catalogue de ces mots français, remarquables par leur énergie et par leur imitation.

Déborder.	Embrâser.	Sourire.
Enfanter.	Enfantine.	Orphelin.
Moëlleux.	Tressaillir.	Crouler.
Soulager.	Déchirer.	Nourrisson.
Tremper.	Froisser.	Nourrissière.
Etouffer.	Engourdir.	Dégourdir.

(1) *Acqua*, *guazzo*, *diguazza*, *diguazzarsi*. La langue française n'a pas l'équivalent de ces beaux mots italiens, qui semblent se noyer dans la bouche remplie d'eau : ils peignent admirablement, comme lorsque *Cesarotti* dit, en parlant d'un grand guerrier « *Egli ama diguazzarsi nel sangue degli eroi*. Les Français ont le mot *vagues*, qui est moins imitatif que *acqua*. Ils semblent abhorrer les sons italiens de *qua*, *que*, *qui*, *quo*, qui offrent un son énervé et dégoûtant, et ils les remplacent, à quelque exception près, par les articulations ka, ké, ki, ko, ku ; comme dans les mots qualité, question, etc. Qu'on en dise de même des mots italiens *gua*, *gue*, *gui*, *guo*, que les Français prononcent avec le son énergique de *ga*, *ghe*, *ghi*, *gho*. Cependant le mot français mouiller, mouillage, qui n'a pas un équivalent en italien (si ce n'est que *bagnare*, baigner) dédommage assez la langue française du défaut des syllabes italiennes *qua*, *que*, etc. dans les mots cités.

Éclater.
Trépigner.
Morceler.
Regretter.
Décombrer.
Transir.
Tâtonner.
Gober.
Trébucher.
Bouffée, *buffo.*
Choquer.
Bourbeuse.
Ebranler.
Regorger.
Assouvir.
Haleter.
Arracher.
Avaler.
Frayer.
Égorger.
Siffler.
Froncer les sourcils.
Voltiger.
Ronger.
Défricher.
Bourdonner.
Bourdonnement.
Bouillon.
Bouillonner.
Engourdissement.
Craquement.
Etonner.
Gourmandise.
Grimper.
Eplucher.
Dégoûtant.
S'enorgueillir.
Gazouiller.
Délabré.
Hacher.
Emailler.
Ecraser.
Éblouir.
Souiller.

Eparpiller.
Eblouir.
Serpenter.
Branler.
Encombrer.
Courber.
Ronfler.
Sucer.
Agacer.
Petiller.
Entrechoquer.
Embourber.
Bouleverser.
Charmer.
Rompre.
Foudre.
Ramper.
Engloutir.
Eparpiller.
Effrayer.
Engorger.
Frémir.
Tronçonner.
Terrasser.
Croupir.
Adoucir.
Effroyable.
Frissonner.
Bouillonner.
Gourmander.
Dessiller les yeux.
Trépigner de colère.
Gloutonnerie.
Ambitionner.
Rampant.
Terrasser.
Radoucir.
Gazouillement des oiseaux.
Ombrager.
Gémir.
Folâtrer.
Dérober.

Effacer.
Chatouiller.
Murmurer.
Inébranlable.
Croquer.
Rouler.
Gonfler.
Ruisseler.
Sombre, *bujo.*
Fourmiller.
Gronder.
Ebranler.
Briser.
Recourber.
Glisser.
Tonnerre.
Enraciner.
Sanglot.
Effronté.
Bourgeonner.
Dégorger.
Frissonner.
Essoufflé.
Sangloter.
Ménager.
Engloutir.
Tracasser.
Frissonnement.
Bouillonnement.
Craquer.
Fléchir.
Gourmand.
Froisser.
Murmurer.
Accabler
Foudroyer.
Frotter.
Tressaillir de joie, de crainte.
Pointiller.
Trancher.
Voltiger.
Mugissement, etc. etc.

ARTICLE II.

DE LA RICHESSE ET DE LA PAUVRETÉ DES LANGUES ITALIENNE ET FRANÇAISE.

§ 918. La langue italienne est extrêmement riche en mots; la française est réputée en être pauvre. Un Français, en badinant sur la langue italienne, a dit : *oui, elle est riche en mots ; mais enfin ce ne sont que des mots.* La richesse est un mot relatif ; un homme pauvre peut être riche dans sa pauvreté même, pourvu qu'il sache faire un bon usage du peu qu'il a : on voit souvent des riches qui sont plus mesquins que les pauvres : un avare meurt de faim au milieu de ses trésors. Qu'un riche même, sans être avare, regorge de tous les trésors entassés par Crésus, il saura satisfaire à tous ses besoins naturels et de luxe, qui ont enfin une limite, et garder le reste, qui lui est superflu, pour engraisser un jour ses héritiers avides.

§ 919. Le sens de ces paraboles est applicable à l'état présent de la question, qui consiste à savoir si la langue italienne est riche, et si la française est pauvre en mots. Toute langue qui possède assez de mots pour exprimer facilement et avec noblesse, agréablement et avec variété et énergie, toutes les idées physiques et métaphysiques de la nature universelle, est une langue riche en elle-même ; et la question sur le plus ou le moins de richesse d'une langue par rapport à une autre, est, en ce sens, absolument inutile et oisive. Pourrait-on appeler pauvre la langue française, elle qui a su produire tant d'ouvrages admirés par tous les savans de toutes les nations? elle qui a pu donner les tragédies de Corneille,

de Racine, de Voltaire, de Crébillon; le Lutrin et d'autres poésies de Boileau, les vers de Delille, etc.; le Télémaque de Fénélon, la nouvelle Héloïse de Rousseau, le Voyage d'Anacharsis de Barthélemy, les caractères de La Rochefoucault, les ouvrages de Paschal, de Vertot, de Fontenelle, de Montesquieu, de Massillon, de Bossuet, de Buffon, etc., etc.

Voulez-vous l'appeler pauvre? soit: mais toujours dans le sens que Lucrèce appelait pauvre sa langue, à cause de quelques mots qu'il lui fallait emprunter des Grecs :

Nunc et Anaxagoræ scrutemur homœmeriam.
Quam græci memorant, nec nostra dicere lingua
Concedit nobis patrii sermonis egestas. Lucr. lib. 1, *De Rer. Nat.*

§ 920. La diversité de fortune par rapport à l'abondance des mots, a produit une diversité d'opinions, et nourri une certaine rivalité entre les partisans de la langue italienne et ceux de la française. Les premiers, éblouis d'une fausse idée de richesse, s'appuient de la faible ressource de l'abondance des mots, pour alléguer un motif de préférence. Ils déploient aux yeux de leurs adversaires les gros volumes du Dictionnaire de la *Crusca*, et passent en revue plus de 38 mille mots (1) pour rehausser la langue italienne et humilier sa rivale (2). Les Français, sans prendre la peine d'opposer un plus grand nombre de mots contenus dans leur Dictionnaire d'un égal volume (3), et sans compter sur la stérile abondance des mots, soutien-

(1) La langue grecque, qui était très-riche, n'en comptait que 32 mille.

(2) Il me semble qu'on peut les comparer à ce bourgeois qui, pour bâtir une maison, ramasse indistinctement et avec beaucoup de facilité, toutes les pierres des carrières voisines, et qui, après avoir terminé son bâtiment, se glorifie d'être riche en pierres qui lui sont restées superflues et inutiles.

(3) J'ai compté 39 mille mots dans le Dictionnaire des rimes françaises. Je trouve dans le grand Dictionnaire français de 1774 plus de 60 mille mots, sans parler d'une infinité d'autres qui depuis vingt ans ont été reçus dans la langue.

nent la force de leur langue par les effets qu'un nombre modéré de mots choisis est capable d'opérer.

§ 921. Le grand Vocabulaire de la *Crusca* n'est composé que de mots dont le Dante, Pétrarque, Boccace, et d'autres écrivains qui les ont suivis, firent usage dans leurs écrits. Et ces mêmes auteurs, qu'on peut appeler *les pères de la langue italienne*, n'ont fait qu'emprunter ces mêmes mots des langues provençale et française (comme on le reconnaît généralement en Italie (1)), ou des idiomes de différentes villes italiennes (comme le savant *Trissino* le démontre avec évidence). C'est par là et par une infinité de synonimes, de plébéismes et arcaïsmes (comme l'observe le *Barretti* au n° 25), et par une infinité de vieux mots, de superlatifs, de diminutifs et d'augmentatifs, qu'on a pu grossir un Dictionnaire qui fait à présent le texte de la langue italienne.

---

(1) Voy. mon *Précis historique*, tom, 1, pag. 7, et la not. à la pag. 31. Voy. le § 901. Voy. l'Espagnol *Bastero*, *prefaz. alla Crusca provenzale.* Voy. enfin le grand Dictionn. de la *Crusca*. — Voici d'autres témoignages tirés des auteurs italiens. Du *Varchi* (*Orat. funebr. pel cardinal Bembo*); *Gli bisognò apparar la lingua provenzale... dalla quale ànno così i prosatori toscani, come gli scrittori di versi, infiniti vocaboli, e modi di favellare tolti, e cavati.* — Du *Salviati* (*Avvert. vol.* 1, *lib.* 2, *cap.* 8); *le parole ed i parlari che nel nostro linguaggio vennero dal provenzale, furono in varii tempi con finissima scelta eletti dagli scrittori che nel buon secolo la Toscana favellà illustrarono: e sono de' più leggiadri, e de' più sonori, e de' più belli che abbia la lingua nostra.* — Du *Bonaventuri* (*Prefaz. del* 6, *vol. delle prose fiorent.* 1723, pag. 20); *Perciocchè da principio molte parole e locuzioni vi passarono* (dans la langue toscane), *tratte dall' idioma provenzale e Francese... e con esse la nostra lingua ancora in alcuna parte manchevole, di nuovi abbellimenti, e di nuove preziose ricchezze adornarono.* — De *Muratori* (*Antiq. Med. OEvi*, *Dissert.* 33). *Fieri potest ut sicut Galli recensiores multas è nostris voces adoptarunt; ita ex veterum Francorum populo tunc apud nos considente, et nos didicerimus varias voces præter illas quas dùm romani pontifices Avenione sedem tenuere, Itali indè reportarunt, aut Carolus I, gente Gallus ejusque successores in Siciliam, regnumque neapolitanum invexere.*

§ 922. De même donc que les Italiens, dans la formation de leur langue, ont fait un choix de mots, soit nationaux, soit étrangers, autant qu'ils l'ont jugé nécessaire pour communiquer leurs idées ; les Français, pour former, ou pour enrichir et perfectionner leur langue, auraient pu emprunter de leurs voisins ou des langues mortes latine et grecque, ou ailleurs, tous les mots dont ils auraient eu besoin pour indiquer nominativement toutes les idées des choses et des actions. Mais puisqu'ils ne l'ont point fait, et que même ils en ont rejeté plusieurs, on doit croire qu'ils n'en ont pas vu la nécessité, qu'ils ont conçu évidemment, et par les faits, que leur vocabulaire était suffisant pour constituer leur langue, et pour exprimer, de la manière la plus heureuse, toutes les conceptions de l'esprit, soit en prose, soit en vers.

§ 923. Je vais transcrire (parce que je le crois utile) le morceau suivant de *Muratori* (Antiq. Med. OEvi. Dissert. 33, pag. 1084, litt. D.) « Ad hæc facilè nequa-
» quam statuas linguam alicujus gentis præcellere alteri
» copiâ, ac ubertate vocum. Extollunt nonnulli hac de
» causa græcam, arabicam, germanicam, etc. Equidem
» mihi videre videor quemlibet cujusque urbis populum
» ad usum loquelæ suæ fere semper habere veluti defini-
» tam quamdam vocabulorum messam, synonimis etiam
» multis redundantem. Is vocum et locutionum usitata-
» rum cumulus uno tempore sermonem populi cujusli-
» bet constituit.

» Eruditi dumtaxat ingeniò non vulgari præditi, et qui
» præcipuè linguas exteras novere, complures alios ultra
» numerum illum efformant ac usurpant. Quod ergo in-
» gens vocabulorum copia genti uni tribuatur, non inde
» sequitur quamlibet ejusdem gentis urbem, tantâ segete
» in usum sermonis sui usam fuisse, sed quidem ex uni-

» versæ gentis illius, et tàm ex indoctorum quàm docto-
» rum loquela confectum fuisse tam opulentum verbo-
» rum promptuarium.... Itaque quo latius sese protendit
» natio aliqua ejusque lingua, majorem quoque depre-
» hendas in ea vocum abundantiam, quæ dici quidem
» possunt voces gentis illius, sed non omnes sunt singu-
» larum urbium gentis ejusdem voces. »

§ 924. Il n'y a pas de nation qui ne mette sa langue au-dessus de celle des autres pour des qualités quelquefois imaginaires : chaque citoyen aime le langage de sa patrie, comme chaque marchand vante ses marchandises; il y trouve des beautés, comme une tendre mère croit en appercevoir sur le visage de ses enfans, quoique souvent fort laids.

Les Napolitains font les éloges les plus outrés de leur langue. Le Calabrois en fait autant de la sienne : il la compare à la romaine : *e non siénte a lu pârra ca sóngo románo?* C'est ainsi qu'un Calabrois, en traînant rudement sa voix grossière sur l'accent de chaque mot, répondit à un Romain qui lui demanda de quel pays il était.

Les Bolonais et les Piémontais idolâtrent leur jargon; ils en ont fait des grammaires et des dictionnaires.

Madame de Staël, dans sa *Corilla*, vante la langue des Vénitiens et des Siciliens.

L'anglais Beattie ne craint pas de dire que celle des Italiens est la plus belle du monde; mais qu'elle doit baisser le front devant l'anglaise. Pope même prétend qu'aucune langue, excepté la grecque, ne peut se flatter d'avoir autant d'harmonie imitative qu'il en trouve dans la langue de son pays. Goropius Bécanus prétend que la langue flamande est non-seulement la plus ancienne des langues, mais encore une des plus belles qu'il y ait eu au monde.

Il n'y a que le littérateur philosophe, dégagé de toute

passion, et citoyen de tout le monde, qui puisse distinguer entre toutes les langues vivantes et mortes, les bonnes et les mauvaises qualités de chacune. Il voit que c'est bien peu de chose que de s'appesantir sur le nombre des mots qui composent la langue italienne. Il voit que leur nombre excédant, au lieu de l'élever, la rabaisse au-dessous de la française, à laquelle on est obligé d'accorder des qualités réelles et éminentes ; puisqu'enfin, avec le peu de mots qu'on lui donne, elle charme l'oreille et l'imagination, autant, et selon quelques partisans, plus même que l'italienne ; et qu'avec si peu de moyens, elle se prête à exprimer toutes les idées possibles de la nature, avec une précision et une clarté qui la caractérisent. Vanter dans les langues un grand nombre de mots, sans avoir égard à leur sens et à leur valeur, c'est, ce me semble, confondre l'abondance avec la stérile superfluité (1).

(1) Écoutons ce que l'abbé *Denina* décide à propos de la richesse de la langue italienne; car, dans la question présente, il est bon de citer les meilleurs auteurs italiens : « *La lingua italiana è senza dubbio la più ricca ; perchè vediamo spesso due o più sinonimi d'una medesima voce, uno o due tratti dello stesso vocabolo latino, onde deriva il primo nome, e spesso un altro nome tolto alle lingue straniere e barbare.*

» *Non v'è dubio che cotesta copia di voci significanti la stessissima cosa ci è più d'impaccio che di comodo..... Che ci giova d'avere* casina, casetta, casuccia, casella ? *La lor moltitudine ci tien sospesi nell' uso prattico, e mette chi scrive e chi legge nell' ambiguità troppo contraria alla precisione.*

» *Il peggio è ancora che con tutta questa soprabbondanza di sinonimi, ci mancano molti termini indispensabili, quando ci studiamo di scrivere con purità di lingua.* »

L'abbé *Arteaga*, espagnol, dans une note sur la Dissertation du docteur *Borsa*, qui parle *del gusto presente in letteratura italiana*, ne craint pas d'avancer que la langue italienne est pauvre par les différentes significations qu'elle donne aux mêmes paroles. Il n'y trouve aucune propor-

§ 925. Le *Buommattei*, académicien de la *Crusca*, dans son discours *su' preggi della lingua italiana*, relève avec soin la richesse de cette langue, pour la placer au-dessus des autres. *L'abbondanza de' vocaboli*, dit-il, *rende una lingua più facile per esplicare i concetti; perchè la maggior difficoltà che sia nel parlare nasce dalla scarsezza delle parole... Ha una carestia di vocaboli? non può mai parlar facilmente, perché tratto tratto gli bisogna pensare come quella cosa si chiami, o come si appelli quell' azione, il che gli rende sopramodo il parlar difficile... La chiarezza poi dipende dall' appellar distintamente ogni cosa col particolar suo nome. Che se per la scarsezza de' vocaboli sarò sforzato ad accennar più cose con un sol nome, come potrò io mai parlar tanto chiaro che una non possa per altra pigliarsi? etc.*

§ 926. Il faut donc absolument, selon *Buommattei*, qu'une langue soit riche en mots, pour pouvoir exprimer toutes les idées avec facilité et clarté. On doit donc m'accorder qu'une langue qui exprime facilement et avec clarté les idées, est nécessairement riche en mots. La langue française est donc assez riche, puisqu'elle exprime toutes les idées, même les plus difficiles, avec une facilité et une clarté étonnante, et généralement admirée. Ce n'est pas au nombre excédant des mots qu'il faut attribuer la richesse d'une langue (1); elle sera riche, même

---

tion entre les images et la manière de les exprimer; et ce manque de proportion, dit-il, va s'augmenter à mesure qu'un grand nombre de vieux mots en seront retranchés. *Ond'è*, dit-il, *che il numero de' vocaboli francesi supera forse di non poco il numero corrispondente della lingua italiana.* Sans donner beaucoup de poids à l'opinion d'*Arteaga*, réfutée par *Tiraboschi* (vol. 3), je dis seulement qu'il peut arriver que la richesse d'une langue ne soit souvent qu'une richesse apparente, qui donne le superflu et refuse le nécessaire.

(1) « On doit juger de la richesse d'une langue, dit M. du Marsais

avec trois mille mots seulement, s'il peut lui réussir de s'exprimer facilement et avec clarté avec ce petit capital; et je peux soutenir hardiment que de 36 ou, si l'on veut, 40 mille mots dont le Dictionnaire de la *Crusca* est encombré, plus de vingt-cinq mille sont superflus et inutiles, puisque l'abbé Métastase, un des plus éloquens des auteurs italiens, n'a choisi et employé que six mille mots au plus pour tous ses ouvrages poétiques, qui font le charme et les délices des Italiens et des étrangers; et puisque *Alfiori* n'en a employé que dix mille, selon le calcul de quelques savans Italiens: c'est un fait incontestable: et il est de la dernière évidence que la langue italienne pourrait être assez riche avec le tiers de ce qu'elle possède.

A quoi bon cet immense Dictionnaire de trente-huit à quarante mille mots, s'il n'en faut que six ou dix mille pour former un langage poétique? et si les poëtes italiens, par l'insuffisance de ce même Dictionnaire, pauvre dans sa stérile abondance, sont obligés de se servir de licences pour donner de la force et de la noblesse à leurs vers?

§ 927. Quant à la langue française, il faudrait n'avoir aucune connaissance des auteurs qui honorent la littérature de cette nation, il faudrait n'avoir entendu parler aucun Français, ni même le portefaix et les poissardes de la Halle, pour prétendre qu'ils ne s'expriment ni facilement, ni clairement. Pour prouver que les Français ont des mots plus qu'il ne leur en faut, il suffit de dire que Quinault (à ce que l'on croit en France) n'a

» dans son ouvrage des Tropes, par le nombre des pensées et non par
» le nombre des articulations de la voix. Une langue sera véritablement
» riche, si elle a des termes pour distinguer non-seulement les idées principales, mais encore leur différence, leurs délicatesses, le plus ou moins
» d'énergie et d'étendue, de précision, de simplicité et de composition.

employé

employé pour ses drames que douze cents mots. On a beau reprocher à cette langue les mots défendre, qui en italien signifient tantôt *difendere*, tantôt *proibire*; voler, qui signifient de même *volare* et *rubare*; pêcher, qu'on peut rendre par *pescare*, et *peccare*, etc. Le verbe *défendre* a presque les mêmes significations que *difendere* des Italiens; et l'italien *proibire* a son équivalent dans le verbe français *prohiber*. Le verbe voler se prononce avec l'*o* bref, lorsqu'il désigne le vol des oiseaux, et avec l'*o* long, lorsqu'il veut exprimer l'italien *rubare*. Nulle équivoque dans le mot *pécher* et dans un grand nombre de mots semblables; car *pêcher* avec l'*ê* long, signifie *pescare*, *pécher*, avec l'*e* bref, vaut *peccare*. Nous avons, dans la riche langue italienne, les mots *pésca* et *pèsca*, et une infinité de pareils exemples dont personne ne se plaint.

§ 928. J'ose hasarder ici une opinion: c'est que le nombre excédant des mots me paraît plus propre à fatiguer la mémoire qu'à enrichir et faciliter l'art de la parole; et que le nombre borné des mots, qu'on appelle *pauvreté*, est la cause de la richesse et de la facilité des expressions. La mémoire des hommes étant limitée, il est plus facile, ce me semble, de retenir huit ou dix mille mots avec leurs expressions, que d'en savoir par cœur trente-six ou quarante mille. La mémoire et l'imagination s'y prêtent, sans en être accablées; et l'on se forme de bonne heure une habitude ineffaçable des meilleurs mots et des meilleures expressions (1); au lieu qu'un excédant Dictionnaire de mots décou-

---

(1) On est étonné en France lorsqu'on entend parler les enfans de sept ans et même de quatre et trois. Je conserve encore une lettre pleine de charmes qu'un enfant de trois ans avait dictée à sa mère pour l'envoyer à un de ses parens; et je n'oublierai jamais ma surprise et mon admiration sur la manière claire et facile avec laquelle un enfant de sept ans m'a expliqué la forme d'un arc et des flèches; et comme il faut s'y prendre pour tirer contre les petits oiseaux qu'il trouvait perchés sur les arbres de son jardin.

rage, et ne peut fixer la mémoire : et souvent il arrive que, ne pouvant tout savoir, on se contente de savoir très-peu, ou rien.

L'abbé Ant.-M. *Salvini* semble confirmer mon opinion, lorsque dans une note sur la parfaite poésie de *Muratori*, *lib.* 3, *cap.* 10, il dit que *perchè la lingua francese non è così doviziosa di vocaboli, e di forme di dire come l' italiana, per questo è più facile ad imparare, e per questo è più comune.* (Voy. la not. au § 924.)

§ 929. Mais il reste à examiner encore si cette langue n'est pas réellement riche en mots et en expressions. Pour décider de cette question, on n'a qu'à consulter le Dictionnaire d'*Alberti*, où l'on verra que cette langue appelée pauvre offre très-souvent à chaque mot italien l'équivalent en deux, trois, quatre et cinq mots français, différemment nuancés. C'est là qu'on verra que cette langue pauvre offre des expressions et des tournures de phrase qu'on ne peut pas rendre en italien, et qu'elle exprime souvent en deux mots deux choses, tandis que l'italienne n'a qu'un seul mot pour rendre l'idée de l'une et de l'autre, comme dans œuvre et ouvrage *opera*, pitié et piété *pietà*, entretien et conversation *conversazione*, attacher et attaquer, *attaccare*, la viande et la chair *la carne*, preuve et épreuve *prova*, méchant et mauvais *cattivo*, etc.

Quel équivalent peut donner en italien le mot *lourd?* est-ce *grave*, *pesante?* mais la langue française offre l'équivalent de ces deux mots dans grave, pesant, qui ne rendent pas le mot *lourd* (*voyez* les Synonimes de l'abbé Girard) : quel équivalent au mot *fléchir?* est-ce *piegare*, *curvare*, *intenerire?* mais la langue française a ployer, courber, attendrir. Quel équivalent au mot *flétrir?* serait-ce *appassire*, *seccare*, *scolorire*, *macchiare*, *infamare?* mais pour tous ces mots on a faner, ternir, décolorer, tacher, salir,

souiller, noircir, diffamer. Par quels mots rendre en italien, ménager, ménage, ménagement? Est-ce par *maneggiare*, *governare*, *regolare*, *risparmiare*, *economizzare*, *comportare*, *governo domestico*, *riguardo*, *circonspezione?* mais la langue française peut opposer à ces mots, manier, gouverner, régler, épargner, économiser, comporter, gouvernement domestique, égard, circonspection. *Gl' italiani si trovano imbrogliati* (dit l'abbé *Denina*) *nel tradurre dal francese in italiano*, *e nel voler far rispondere parola* à ressource, ressort, détail, routine, plan, rang, ruse, nuance, regret, emprunt, *e cento altre.* Le Dictionnaire *d'Alberti* ne peut donner d'autres mots italiens au verbe ébranler, que *scuotere*, *smuovere*, *crollare*, *conquassare*: cependant ces quatre mots italiens ont un équivalent dans les quatre mots français secouer, brandiller, émouvoir, fracasser, qui n'expriment pas tout-à-fait la force du mot ébranler. Le mot *pétiller* se rend en italien par *scoppiare*, *brillare*, *scintillare*, éclater, briller, étinceler, qui ne rendent pas l'idée de pétiller. Quels seraient les mots italiens pour rendre *saisir?* ce ne seront pas *prendere*, *pigliare*, *afferrare*, *torre*, *comprendere*, *esser penetrato*, etc.; car les Français leur opposent prendre, ôter, empoigner, comprendre, être pénétré, etc.: nous n'avons aucun mot qui puisse rendre l'équivalent de saisir. On n'ignore pas la différence qui existe entre mauvais et méchant: cependant les Italiens rendent ces deux mots par *cattivo*, chétif, qui signifie aussi captif et prisonnier: rendraient-ils le mot méchant par *perverso*, *maligno*, *perfido*, *scellerato*, *iniquo*, *malvagio?* mais le français en a l'équivalent dans les mots pervers, malin, perfide, scélérat, inique, malebête, coquin, malfaisant, mauvais, qui ne désignent pas le mot méchant. (*Voy.* les Synonimes de l'abbé Girard).

§ 932. Mais, dira-t-on, la langue française, par sa pauvreté, se sert souvent d'un même mot pour exprimer plusieurs choses et actions différentes et opposées. Tels sont, par exemple, les mots *argent*, *tour*, *glace*, *défendre*, *voler*, *sommer*, *gager*, et une infinité d'homonymes répandus dans cette langue : *Buommattei* a donc raison de dire, *come potrò io mai parlar tanto chiaro che una parola non possa per altra pigliarsi?*

On ne peut pas reprocher cet inconvénient à la langue italienne. Et pendant que par sa richesse elle n'a pas besoin de mots homonymes, elle jouit de l'avantage de plusieurs mots synonimes, par lesquels on évite dans le discours le retour monotone des mêmes sons.

§ 933. Je réponds que, quant aux équivoques produites dans la langue française par les homonymes, et quant à la monotonie des sons qu'on croit dériver du manque de synonimes, on n'a qu'à consulter l'expérience, pour faire voir le tort qu'on a de lui reprocher ces défauts. Les savans de bonne foi, qui ont lu les meilleurs écrivains français en prose et en vers, sont tous d'accord que cette langue se fait distinguer de toutes les autres langues du monde par sa clarté et sa précision. Et quant aux prétendus synonimes qui tendent à autoriser la superfluité dans les langues, sous le prétexte de favoriser la variété des sons, ces mêmes savans conviendront aussi que la langue française, sans surcharger de mots inutiles ni la mémoire, ni le dictionnaire, fournit assez de moyens pour faire éviter dans le discours la répétition des mêmes sons, qui frappent de trop près l'oreille la plus attentive. J'ose même avancer que, quant à la correction de cet inconvénient, les auteurs français sont en général plus exacts que les Italiens.

Revenons aux *homonymes*. Souvent les étrangers qui

ignorent la prononciation de la langue française, abusent de ce mot, et tombent en des erreurs très-grossières. Qu'on distingue avec l'académicien Beaüzée deux sortes d'*homonymes* dans la langue française *univoques* (*unica vox*) et *équivoques* (*æqua vox*): les premiers n'offrent aucune différence: ce sont identiquement les mêmes mots qui signifient la même chose; comme dans les mots *défendre* (*difendere*, *e proibire*), *palais* (*palazzo et palato*), *vers* (*verso*, nom; et *verso*, préposition) etc. Les derniers, c'est-à-dire les *équivoques*, présentent quelque différence dans la prononciation ou dans l'écriture, et souvent dans l'une et dans l'autre, comme dans les mots *jeûne* (*astinenza*), *jeune* (*giovine*), *cours* (*corso*), *cours* (*corte*, ou *cortile*), *raisonner* (*ragionare*), *résonner* (*risuonare*), *chair* (*carne*), *cher* (*caro*), et dans une infinité d'autres. On voit que ces derniers ne sont homonymes qu'en apparence: ils sont souvent écrits avec les mêmes lettres; mais on ne doit pas juger des langues par les lettres de l'alphabet; ce sont les sons qui déterminent leurs propriétés essentielles; et on n'ignore pas que dans la langue française, aussi bien que dans l'italienne, il se trouve plus de sons que de caractères ou signes des sons.

Toutes les langues ont des homonymes, soit réels, soit apparens: dans la langue latine *os* signifie la bouche et l'os; *populus*, signifie le peuplier et le peuple. Le Sanctius dans sa *Minerve*, lib. 4, ch. 14, en parlant des homonymes, s'efforce à prouver que *æquivoca nulla sunt: unius vocis unica est significatio*. En effet, on a tort d'appeler homonyme un mot qui, en signifiant plusieurs choses, est prononcé avec des sons et avec des accens différens. Les mots latins *os* (bouche), *populus* (peuple), ont une prononciation différente en *os* (os), *populus* (peuplier); presque de même qu'en italien *ámo*, *áncora*, *bá-*

lia, ont une prononciation différente des mêmes mots *amò*, *ancòra*, *balía*.

La plus grande partie des homonymes français, écrits avec les mêmes lettres matérielles, ne sont que des homonymes en apparence, ou, pour mieux dire, ne sont pas des homonymes ; ils sont écrits avec les mêmes lettres, mais ils ne sont pas prononcés avec les mêmes sons; et dès-lors ils ne peuvent causer la moindre équivoque.

La langue française doit avoir, plus que l'italienne, beaucoup d'homonymes apparens, par deux raisons bien simples : la première est que, par son système d'abréviation, ses mots sont très-courts, et n'admettent pas beaucoup de lettres qui puissent servir à donner un excès de précision dans le sens : la seconde est, que sous le nombre de vingt-cinq caractères ou signes matériels de son alphabet, elle a plus de quarante sons différens, pendant que dans la langue italienne le nombre en est bien moins varié, §§ 889, 890. La langue française en employant, dans ses mots très-courts, les différens sons dont elle est formée, doit produire beaucoup d'équivoques dans la bouche de cette classe d'étrangers, qui, sans avoir bien étudié cette langue, sans distinguer les différens sons, les différentes nuances quelquefois très-délicates de la prononciation, parlent très-mal, et jugent encore plus mal d'une langue qu'ils ignorent. C'est pour eux un homonyme, le mot qui, en signifiant deux ou trois choses différentes, rend deux ou trois sons essentiellement différens. Les mots pécher et pêcher, grasse et grâce, grèce et graîsse, bette et bête, botté et beauté, cotte et côte, foret et forêt, j'aimai et j'aimais, j'aimerai et j'aimerais, pot, peau et pont, etc., qui se prononcent avec les mêmes lettres, màis avec des sons sensiblement divers, n'ont souvent dans leur bouche qu'un même son.

§ 934. Il faut avouer cependant que, quant à la prononciation, il y a dans la langue française plusieurs homonymes univoques et réels : tels sont, par exemple, les mots toi (*tu*), toit (*tetto*), ton (*tuo*), ton (*tuono*), veine (*vena*), vaine (*vana*), eau (*acqua*), os (*osso*), poids (*peso*), poix (*pece*), pois (*pisella*), coin (*cotogno*, *cantone*, *angolo*, *cuneo*), quand (*quando*), quant (*quanto*), tout (*tutto*), toux (*tosse*), etc. En de pareils cas, c'est seulement le sens de la phrase qui peut déterminer, et qui détermine en effet la signification des paroles univoques. Ainsi ces sortes de mots sont amphibologiques lorsqu'on les considère isolément et sans rapport ; mais ils ne le sont pas dans la contexture des phrases. Quelle amphibologie, en effet, pourrait-on trouver dans le mot *coin* des phrases suivantes : *je loge au coin de la rue*, — *le coing est un fruit que j'aime*, — *il faut un coin de fer pour fendre ce bois*, — *ceci est marqué au bon coin ?* etc.

§ 935. Mais ces mêmes homonymes univoques ne sont pas un indice de la pauvreté d'une langue. Ils se trouvent en effet en grande quantité dans la langue italienne, sans que cette langue soit pauvre : comme on peut le voir dans les mots suivans et dans une infinité d'autres :

Pianto, les pleurs, je plante. — *Pari*, tu sembles, égal.
Parte, il part, la part, ou portion, il partage, rôle.
Parto, je parts, accouchement, je partage.
Porto, le port, je porte. — *Lato*, côté, large.
Opera, il opere, œuvre, ouvrage, l'opéra, etc.
Volgo, le vulgaire, je tourne, j'adresse, je médite.
Ratto, rapine, prompt, le souris, extase, extasié, etc.
Cattivo, captif, mauvais, méchant, je captive.
Verso, vers poétique, vers (préposition), je verse.
Salse, monta, salées. — *Rio*, ruisseau, coupable.
Colli, avec les, les cols, tu colles, collines.
Mondo, le monde, j'épluche, net. — *Sorte*, le sort, il sort.
Velo, le voile, je voile, vous le. — *Amare*, aimer, amère.
Volta, tournée, il tourne, tour, fois, coup, voûte, etc.
Canto, chant, je chante, côté, coin, etc. — *Porta*, la porte, et apporte.

Fine, fines, objet, but. — *Fino*, fin, jusque.
Dei, des, divinités. — *O*, j'ai, ou. — *Sei*, tu es, six.
Ai, tu as, aux. — *A*, il a, à. — *Esca*, nourriture, qu'il sorte.
Anno, ils ont, année. — *Mente*, esprit, il ment.
Desti, tu donnas, tu éveilles. — *Corte*, la cour, courtes.
Vago, amant, vague, errant, j'erre.
Sono, je suis, ils sont. — *Indotto*, ignorant, induit.
Stagno, étain, étang, étamé, étanché, j'étame, j'étanche, etc.

Souvent les Italiens s'efforcent d'ajouter d'autres univoques à leur langue et d'en multiplier le nombre en faveur des vers : ils disent *amaro* amer, pour exprimer ils aimèrent; *ire* colères, pour exprimer aller. Qu'on en dise de même des mots *fe* pour *fece*, et *fede* — *face* pour *fa*, et *fiaccola* — *dei* pour *divinità*, et *tu devi* — *furo* pour *furano*, et *io rubo* — *amar* pour *amarono*, et *amare* — *giro* pour *andarono*, *io giro*, et *circùito* — *pago* pour *io pago*, et *contento* — *salse* pour *montò*, et *salate* — *sui* pour *suoi*, et *sugli* — *corre* cueillir, il court, etc.

Dans la langue française, les univoques trouvent très-souvent une différence bien marquée dans l'écriture : les yeux font distinguer la différence entre quand et quant, entre tant et tems, etc.; mais en italien, dans ce cas, on ne peut pas jouir également de ce faible avantage.

J'avoue cependant que plusieurs mots italiens homonymes ne font pas équivoque, par cette prononciation ouverte ou fermée des voyelles *e* et *o*; mais on doit avouer aussi qu'en Italie on ne fait pas beaucoup d'attention à ces sortes de nuances; et que les autres voyelles *a*, *i*, *u* n'offrent pas ces mêmes nuances, pendant qu'en français elles s'observent sur toutes les voyelles.

On peut donc dire, et avec raison, que l'emploi de ces sortes de mots, même dans les langues qu'on croit riches, n'est pas un défaut; que le sens des phrases détermine la signification des mots; et que, sous ce rapport, les homonymes univoques ne portent aucune atteinte à la per

fection de la langue italienne, non plus qu'à celle de la langue française.

§ 936. Par ces principes, je me crois autorisé à soutenir qu'il n'y a pas de langue qu'on puisse appeler pauvre, lorsque dans le peu de mots qui la composent elle a assez de quoi pouvoir exprimer avec facilité et clarté les idées de l'esprit et les passions du cœur; et que tel est l'avantage de la langue française (1). Je conclus que, par rapport à l'abondance des mots, la langue française peut, aussi bien que l'italienne, s'élever à la majesté et à la fortune du poëme épique; et que sa poésie ne se borne pas seulement aux chansons et aux vaudevilles, comme le croyait Malherbe, et comme l'avait assuré Ménage dans ses Remarques sur les ouvrages du même Malherbe. Ces auteurs qui ont voulu juger du mérite de leur langue uniquement par les vaudevilles qui existaient alors, auraient pensé autrement s'ils avaient vécu au tems des Boileau, des deux Rousseau, des Voltaire, des Fénélon, etc. Ce n'est pas la langue qui manque aux poëmes, ce sont plutôt les génies qui manquent à la langue.

ARTICLE III.

DE LA DOUCEUR, AINSI QUE DE LA SONORITÉ, ET DE L'HARMONIE DES MOTS ITALIENS ET FRANÇAIS.

§ 937. Que la langue italienne soit douce, sonore et harmonieuse, c'est un objet assez évident et généralement reconnu; il n'a pas besoin de preuves. Mais que la langue française jouisse également de ces mêmes prérogatives,

(1) « Si notre langue, dit M. le Laboureur, a de quoi être prodigue quand » il lui plaît, elle n'est donc pas pauvre ». Elle est riche, dit le même » auteur, puisque la plus grande richesse d'une langue est d'avoir tout ce » qui est nécessaire pour bien exprimer toutes les choses qui tombent dans » la pensée. »

c'est une chose généralement sentie et approuvée dans le fond des cœurs, quoiqu'il y ait un petit nombre de demi-savans qui s'efforcent à vouloir ni le sentir, ni l'approuver. Ce sont ces petits malheureux singes, partisans de quelques fanatiques, qui tranchent sur une langue que peut-être ils ne connaissent pas, et qui n'en parlent que d'après en avoir entendu parler.

§ 938. Au nombre de ces petits esprits, sur lesquels le philosophe ne daigne pas seulement jeter un regard, il faut ajouter deux classes de personnes qui, en renonçant, soit avec raison, soit à tort, à ce sentiment naturel qui nous entraîne à prodiguer toujours l'éloge de tout ce qui concerne les propriétés de notre patrie, ont un intérêt particulier à les décrier : tels sont la plus grande partie des voyageurs et des connaisseurs en quelque langue, et certains auteurs de poésie et de musique.

§ 939. Si l'on croit à ce que dit un voyageur, les pays les plus beaux sont ceux qu'il a parcourus dans ses voyages. Un Napolitain ou un Sicilien qui ont voyagé en France, ne tournent leurs discours que sur la beauté de la langue, du terrain, du ciel, du climat de ces contrées. Un Français qui a voyagé en Italie, élève à gorge déployée jusqu'au ciel les beautés de la langue, de la musique, du climat de cette heureuse péninsule. Madame de Staël, dans sa Corinne, sentait quelque chose de distingué dans le chant des rossignols de Rome : elle voyait partout des fantômes, tels que ceux d'Ossian, dans les nuages du ciel: c'est du ciel même qu'elle fait dériver ce langage mélodieux et coloré de tous les Italiens : *Vous respirez*, dit-elle enfin, *à Rome un air pur qui semble très-agréable ; la terre y est riante et fertile : ... et tout cela, c'est la mort.*

Si l'on demande à deux Italiens quelle est la plus belle entre les langues vivantes, l'un répondra que

c'est l'anglaise, et l'autre l'allemande : c'est qu'ils vantent ce qu'ils ont étudié. C'est un défaut dont on ne peut se garantir aisément : on y est entraîné par ce principe de vanité qui porte à se faire distinguer par l'admiration qu'excite le récit des choses qu'on sait et qu'on a vues. Toutes les déclamations de J.-J. Rousseau contre la langue française, n'étaient peut-être que pour faire l'éloge de la langue italienne qu'il croyait savoir.

Les maîtres de langue jouent aussi sur cette matière leur petit rôle : un pédant français trouve son compte à placer au-dessus des autres la langue française pour se procurer des écoliers à Rome et à Naples ; de même qu'à Paris, un pédant italien, qui a le même objet en vue, élève au ciel sa langue pour faire prospérer son commerce : ce qui fait que la langue française est la plus belle en Italie, et que la langue italienne est la plus belle en France : l'intérêt, et la vanité dans le cœur d'une grande partie des hommes crient encore plus haut que l'amour de la vérité.

§ 940. Par ce même principe de vanité, quelques auteurs français, qui ont composé quelques morceaux de poésie et de musique, en veulent souvent à leur langue, en l'appelant pauvre, ingrate, dure, rebelle au chant : ces calomnies industrieuses ont un double objet ; 1° de rehausser le talent et la capacité de l'auteur, qui a pu produire de si beaux morceaux malgré la résistance opiniâtre de la langue ; 2° de justifier les mauvaises productions des compositeurs qui, pour mettre à couvert la faiblesse ou l'incapacité de leurs talens, trouvent bon d'en accuser la langue : elle se refuse, disent-ils, à toute sorte d'harmonie ; elle enchaîne aux pieds du Parnasse le vol sublime et audacieux de notre imagination échauffée. — C'est ainsi qu'un chasseur qui a manqué son coup parce qu'il n'a pas su ajuster son fusil, s'en prend à la faiblesse du salpêtre

ou à la dureté de la peau de l'animal qu'il n'a pu attraper.

Votre langue, disait Voltaire dans une lettre adressée à *Cesarotti*, excellent traducteur de ses tragédies, *dit ce qu'elle veut*, *la nôtre dit ce qu'elle peut*. Il est certain que la langue italienne ne saurait vouloir que ce qu'elle peut; et puisque la langue française dit aussi tout ce qu'elle peut, ordinairement l'une et l'autre mesurent leur pouvoir sur la force du génie des auteurs qui la parlent. Voltaire se serait trouvé bien embarrassé si, ayant sous les yeux les ouvrages des meilleurs auteurs français et les siens, il eût voulu déterminer quelles sont les choses que la langue française ne peut pas exprimer.

§ 941. Cette dernière classe de personnes est peut-être la plus dangereuse; elle en impose par son crédit; elle est l'oracle de la littérature; elle prescrit au public abusé la forme de ses jugemens; elle fixe le préjugé qui bientôt s'établit en maxime. Quand on en est là, on n'ose plus alors attaquer l'erreur qui prend la place de la vérité, et qui règne comme par enchantement, jusqu'à ce que le philosophe éclairé parvienne à en dissiper trop lentement les prestiges.

Continuons à examiner de près les propriétés et les qualités de la langue française, en les comparant toujours à celles de l'italienne.

§ 942. Pour prouver que la langue française est aussi douce, aussi sonore et aussi harmonieuse que la langue italienne, la méthode la plus simple est de remonter aux causes qui sont capables de produire, et qui produisent en effet les qualités énoncées. Comparons ces causes avec celles que J.-J. Rousseau, dans sa Lettre sur la musique, emploie pour relever les beautés de la langue italienne.

« Cette langue, dit ce philosophe, est douce, sonore, » harmonieuse et accentuée plus qu'aucune autre :

» 1°. Elle est douce, parce que les articulations y sont
» peu composées, que la rencontre des consonnes y est
» rare et sans rudesse, et qu'un très-grand nombre de
» syllabes n'étant formées que de voyelles, les fréquentes
» élisions en rendent la prononciation plus coulante.

» 2°. Elle est sonore, parce que la plupart des voyelles
» y sont éclatantes, qu'elle n'a pas de diphtongues com-
» posées, qu'elle a peu ou point de voyelles nasales, et
» que les articulations rares et faciles distinguent mieux
» le son des syllabes, qui en devient plus net et plus plein.

» 3°. A l'égard de l'harmonie, qui dépend du nombre
» et de la prosodie autant que des sons, l'avantage de la
» langue italienne est manifeste sur ce point; car il faut
» remarquer que ce qui rend une langue harmonieuse
» et véritablement pittoresque, dépend moins de la force
» réelle de ses termes, que de la distance qu'il y a du
» doux au fort entre les sons qu'elle emploie, et du
» choix qu'on en peut faire pour les tableaux qu'on a à
» peindre. »

§ 943. Par ces raisonnemens, l'auteur de la Lettre sur la musique a prouvé assez que la langue italienne est douce, sonore, harmonieuse et accentuée; mais il n'a pas prouvé encore qu'elle l'est *plus qu'aucune autre*, ou que la langue française ne jouit point des mêmes ou presque des mêmes avantages. Il ne s'est pas apperçu qu'en faisant l'éloge de la langue italienne, avec l'intention maligne d'abaisser et même d'avilir sa propre langue, il relevait indirectement la beauté de cette dernière, par la ressemblance frappante entre ces deux langues, sœurs et voisines. Il ne s'est pas rappelé que (si l'on voulait ajouter foi à tout ce que disent les auteurs, cités dans une note de mon Précis historique, pag. 41) non-seulement les deux

tiers, mais aussi toute la langue française se forma des mots italiens depuis l'an 1483 jusqu'à l'an 1547. (V. § 921.)

§ 944. Dans les chapitres précédens nous avons vu et démontré avec évidence, que les élémens qui composent ces deux langues sont les mêmes dans l'une et dans l'autre : et par là l'on est forcé de convenir que les mêmes élémens peuvent et doivent produire les mêmes choses.

Il y a pourtant entre ces mêmes langues certaines différences accidentelles causées par quelques sons de plus qui appartiennent à la langue française, et par quelque modification donnée à la fin des mots, suivant le goût des deux nations, et suivant la détermination que chacune d'elles a cru à propos de donner à sa propre langue. Tous ces accidens et toutes ces modifications, sans altérer le fond de la chose, prouvent seulement que ces deux langues en question ne peuvent être *identiquement* les mêmes.

Mais j'ai fait voir dans tout le cours de mon Ouvrage, et je ferai voir encore ci-après, et partout où l'occasion s'en présentera, que les propriétés accidentelles que la langue italienne peut se vanter d'avoir sur la française, sont inutiles et peu naturelles, et ne servent qu'à la rendre moins énergique; et qu'au contraire, les propriétés que la langue française se vante d'avoir au-dessus de l'italienne, offrent des avantages réels et des beautés d'autant plus estimables, qu'elles s'approchent davantage de la simplicité de la nature; et que ces mêmes qualités qu'elle conserve avec beaucoup de jalousie, ne sont point l'effet du hasard et du caprice, mais plutôt celui d'un calcul de la raison réfléchie qui, instruite du destin et des égaremens des langues mortes, a su former des débris de la latine, et d'autres anciennes, une langue modérée quant au nombre des mots, sans être pauvre, douce sans être faible, énergique

sans

sans être rude, sonore sans être ni bruyante ni monotone, simple et facile, sans manquer ni de dignité, ni de noblesse; une langue, enfin, unique dans son genre, et solidement constituée pour se garantir perpétuellement de ces élémens de corruption que le tems et le commerce avec les étrangers, ont fait valoir toujours pour détruire les plus belles langues anciennes.

§ 945. En rappelant ici toutes les qualités qui caractérisent la langue française, je ne devrais, et je ne voudrais pas les opposer à l'italienne pour provoquer une rivalité entr'elles : ces sortes de comparaisons sont toujours odieuses, dit *Ant. M. Salvini.* (Voyez § 1009.) L'unique objet de mon Ouvrage est d'associer ces deux charmantes langues, sœurs et voisines, et de venger la française des injustes imputations de quelques fanatiques qui déshonorent à la fois la philosophie et la raison. Pour arriver à ce but, souvent la recherche de la vérité porte ma réflexion sur des qualités particulières; et je ne peux pas m'empêcher, suivant les occasions, de relever librement quelqu'avantage exclusif de l'une sur l'autre, et de prononcer là-dessus mon opinion que, quelle qu'elle soit, je soumets au jugement des littérateurs impartiaux. Cette liberté, autorisée par l'exemple des savans de tous les tems et de tous les pays, ne porte pas atteinte à la beauté de ces deux langues; chacune d'elles semble se suffire à elle-même, et chacune d'elles a ses moyens et ses prérogatives particulières pour briller, suivant la culture et le génie des hommes qui la parlent : *Ogni lingua* (dit à ce sujet *Ant. M. Salvini* dans une Remarque sur la *Perfetta Poesia* de *Muratori*) *à qualche prerogativa particolare che non anno le altre; e coltivata, risplende.* Prétendre à un droit absolu de préférence d'une langue sur toutes les

autres, c'est en vérité un trait d'orgueil national auquel la philosophie ne saurait souscrire.

§ 946. Suivons cependant le fil de la question, pour prouver que la langue française est douce, sonore, harmonieuse et accentuée, sans perdre de vue tout ce que J.-J. Rousseau a dit au § 942, relativement à la langue italienne.

I. La langue française est *douce*, parce que, de même que dans l'italienne, les articulations y sont peu composées, et que la rencontre des consonnes y est rare et sans rudesse, comme nous venons de le prouver avec la dernière évidence dans les articles du chapitre précédent: et si l'on a bien étudié la délicatesse de la langue française, on peut dire que, par là même, elle est plus exacte que l'italienne. (Voy. les art. du chap. cité.)

Elle est douce aussi par ses fréquentes élisions, et par cette exactitude scrupuleuse d'éviter les hiatus ou rencontres de deux voyelles; pendant que l'italienne ne se garde pas trop de placer deux, trois, quatre et quelquefois cinq voyelles de suite, ce qui est insupportable non-seulement dans la musique, mais aussi dans la prose.

J.-J. Rousseau dit qu'*un très-grand nombre de syllabes italiennes n'étant formées que de voyelles, les fréquentes élisions en rendent la prononciation plus coulante.* Cette proposition est extrêmement obscure: elle me paraît même fausse à quelqu'égard.

L'auteur parle des syllabes formées de voyelles: or ces voyelles dans la même syllabe ne font et ne peuvent pas faire élision. En italien, les syllabes composées de voyelles se prononcent en entier: c'est en quoi la langue française l'emporte évidemment sur l'italienne, parce qu'elle donne le son d'une voyelle simple à ces groupes de voyelles contenues dans une syllabe, telles que les *au*, *ai*, *ei*, *eau*, etc. On prononce *órore*, *óteur*, *plósible*, *cóse*, etc.,

ce que l'italien prononce *aürora*, *aütore*, *plaüsibile*, *caüsa;* et l'on sent bien qu'il est plus doux et plus facile de dire ou de chanter,

Sorge la bella *orora*,

que de dire ou chanter,

Sorge la bella *aurora*. (§ 898, et § 1132.)

En un mot la langue italienne n'admet aucune élision entre les voyelles ou les syllabes qui se trouvent au milieu des mots.

Rousseau doit donc parler ici des paroles italiennes qui commencent ou finissent par une voyelle, ce qui rend en effet les élisions plus fréquentes : et en voulant exprimer cette idée, il s'est fort mal énoncé, pour en imposer peut-être aux personnes trop crédules.

§ 947. Cependant je vais démontrer que cet avantage de la langue italienne sur la française, relativement à la fréquence des élisions, n'est qu'apparent. Je prie mes lecteurs de prêter toute leur attention aux réflexions suivantes, qui sont de la plus grande importance pour la littérature française.

1°. J'observe d'abord que le trop grand nombre d'élisions dans une langue ne sert en général qu'à l'affaiblir jusqu'à l'ennui. C'est pourquoi les Italiens, qui ont bien senti cette vérité, font tous leurs efforts pour les éviter : ils prononcent en effet bien souvent *le anime*, et non pas *l'anime, la oscurità*, et non pas *l'oscurità*, *di Alessandro*, et non pas *d'Alessandro*, etc. (Voyez l'art. de l'*Elision*, dans le tom. 1).

2°. Les élisions dans la langue française ne sont pas si rares qu'on le pense, parce que le nombre des mots terminés par *e* féminin est très-grand dans le dictionnaire de cette langue (1); et il est facile de multiplier ces sortes

(1) J'en ai compté douze mille.

Tous les mots italiens qui se terminent en *a*, en *e* et en *o*, se termi-

de mots dans les airs qu'on veut composer pour le chant.

3°. Si l'on voulait approfondir, autant qu'on le doit, la nature de la langue française et de ses élisions, on verrait que le nombre prodigieux des *liaisons* françaises qui donnent tant de douceur à cette langue, ne sont au fond que de vraies *élisions*. Voilà ce qui pourrait paraître un paradoxe, et qui pourtant n'en est pas un, si l'on examine la raison que je vais soumettre. La liaison des mots français a lieu lorsque le premier mot qui finit par une consonne est suivi d'un second qui commence par une voyelle, comme dans amour ingrat, vouloir observer, tout est fait, bien aimable, mal accoutumé, guerrier armé, ciel ouvert, etc. Par cette liaison, la consonne finale du premier mot va se réunir à la voyelle initiale du mot qui suit. Si l'on veut exprimer en italien ces mêmes mots ainsi liés, on y verra clairement autant d'élisions, *amor' ingrato*, *voler' osservare*, *tutt' è fatto*, *ben' amabile*, *mal' avvezzo*, *guerrier' armato*, *ciel' aperto*. Or, n'est-il pas ici de la dernière évidence que ces élisions ne sont, quant à l'effet, que des *liaisons*, et que les *liaisons* françaises ne sont que des *élisions*? Les Italiens ne font que retrancher les dernières voyelles des mots *amore*, *volere*, *tutto*, *bene*, *male*, *guerriero*, *cielo*, et lier la consonne qui reste à la voyelle du mot suivant : c'est ce que font identiquement les Français dans les mêmes mots.

Mais, dira-t-on, les Français ne retranchent aucune voyelle. Oui, ils ne la retranchent pas; parce qu'ils l'ont déjà retranchée dans la formation de leur langue. Il semble donc que l'élision, qui donne tant de dou-

---

nent en français par un *e* muet : comme *causa* cause, *dansa* danse, *tavola* table, *candela* chandelle, *madre*, *padre*, *amabile*, mère, père, aimable, *leggiadro* agréable, *legittimo* légitime, *amo* j'aime, *angelo* ange, *diavolo* diable, *uomo* homme, *mondo* monde, etc. Voyez § 533.)

ceux aux langues, forme la partie essentielle de la langue française; et c'est à cause de ces élisions, qui semblent se cacher, qu'elle se distingue de toutes les autres par une douceur inexprimable et généralement sentie.

D'après cette observation, on peut connaître facilement que le nombre des élisions dans la langue française surpasse de beaucoup celui de l'italienne, parce que la plus grande partie des mots français, y inclus les articles, sont terminés par un *e* muet qui s'élide toujours, et par toutes les consonnes qui, par leur liaison, opèrent identiquement le même effet de l'élision. Il n'en est pas ainsi de la langue italienne, parce que le nombre de ses élisions se borne aux articles, à quelques noms adjectifs au singulier, et à quelques noms substantifs au singulier lorsque leur dernière voyelle est précédée d'une des consonnes *liquides* *l*, *m*, *n*, *r* (1).

4°. Le nombre des élisions françaises comprises sous le nom de *liaisons* est donc presque excédant: elles s'opèrent dans presque tous les mots soit adjectifs, soit substantifs, soit noms, soit verbes, ou toute autre partie du discours, soit au singulier, soit au pluriel. — Ces élisions, en rendant très-douce et très-coulante cette belle langue, devraient en même tems l'affaiblir; mais le jeu des *e* muets, la variété des consonnes finales, l'énergie des accens qui tombent presque toujours sur les dernières syllabes des mots, plusieurs de ces mots mêmes qui se ter-

(1) J'ajoute ici une autre réflexion. L'*élision* et la *liaison* s'opèrent entre deux mots dont le premier doit se terminer par une voyelle, et le dernier commencer par une voyelle. Or le nombre des mots qui commencent par une voyelle est plus grand en français qu'en italien; comme dans *spada*, épée, *studio*, étude, *spavento*, épouvante, *stabilire*, établir, etc. Il est donc évident qu'à cet égard la langue française a une chance de plus pour multiplier les élisions et les liaisons; comme on le voit en effet, si l'on examine de près cette matière.

minent par une des huit voyelles de la langue, et qui rompent la monotonie des élisions; enfin, je ne sais quel enchantement caché dans le génie de cette langue, la garantit assez de cette imputation.

Qu'on médite sérieusement sur tout ce que je viens de dire, et qu'on ne peut pas contester; et l'on verra que lorsque les Italiens font usage de l'élision, ils ne font que se rapprocher de la langue française, et imiter la douceur de ses liaisons: liaisons que les Français se sont ménagées par le retranchement ordinaire de la dernière voyelle, ou des syllabes superflues des mots qu'ils ont tirés du latin.

Puisque J.-J. Rousseau n'est plus parmi les vivans, et qu'il ne s'est pas donné la peine d'approfondir cette matière, j'invite ses partisans à répondre pour lui, s'ils le peuvent, à mes observations qui découvrent dans la langue française la plus belle prérogative qui lui donne cette douceur généralement reconnue.

5°. Enfin les fréquentes élisions de la langue italienne dépendent de cette constante terminaison des mots en *a*, *e*, *i*, *o*, *u*. Or cette constante terminaison est le plus grand défaut de cette langue: c'est le reproche que lui a fait *Robert Stefano*, et qu'*Ant. M. Salvini*, dans une note à la parfaite Poésie de *Muratori*, confirme par les paroles suivantes: *tali desinenze fanno alquanto sazievole il suono*: défaut qu'on ne peut pas imputer à la langue française.

Mais, dit le même *Salvini*, le compositeur peut parer à ce défaut, *col troncare, tramezzare, e disporre le parole in sorte che il suono riesca gradevole*. Quel est donc l'avantage de la langue italienne sur la française, si, de l'aveu du même *Salvini*, il faut, pour rendre agréable la première, tronquer les mots en imitant la langue française;

et, ce qui est pire, altérer, par des inversions, l'ordre naturel de ces mêmes mots pour mendier, au prix de ces sacrifices, un son qui ne blesse point l'oreille, mais qui blesse quelquefois l'esprit?

OBJECTIONS.

§ 948. *Première objection.* Les élisions qui produisent la douceur de la langue italienne, ont lieu entre deux voyelles, dont l'une est à la fin d'un mot, et l'autre au commencement d'un autre qui le suit (§ 509, pag. 452, tom. 1). Or, il n'y a aucun Français, aucun étranger qui n'avoue qu'une rencontre semblable de voyelles dans la langue française produit un hiatus affreux et insupportable, au lieu de cette douceur qu'on voudrait y vanter. (Il faut, m'a dit un Français, se rendre à la force de cette objection : elle est sans réplique.)

Réponse. Cette objection est indigne d'un littérateur, qui doit connaître les causes des hiatus. Le vrai hiatus est produit de la rencontre de deux voyelles dont la première est accentuée. En ce cas, la seconde ne pouvant manger la première (§ 535), l'élision ne peut avoir lieu; et l'on est obligé de prononcer les deux voyelles avec un bâillement désagréable. Or cet inconvénient arrive de même en italien (§§ 517, 535). Les mots français qui sont terminés par une voyelle (excepté l'*e* muet) sont des mots *tronchi* qui, comme en italien, ont l'accent à la fin : en ce cas ils ne sont pas susceptibles d'élision, et l'on a soin d'éviter dans les deux langues la rencontre de ces deux voyelles.

Mais nous avons vu qu'outre les terminaisons par voyelles accentuées, il y en a une infinité d'autres en *e* muet et en consonnes dont l'élision et la liaison donnent à la prononciation française une douceur enchanteresse.

On voit donc avec évidence la frivolité de l'objection,

qui tombe également, mais mal à propos, sur les hiatus de ces deux langues.

§ 949. *Seconde objection.* Par cette réponse vous m'accordez que les mots *tronchi* produisent un hiatus insupportable s'ils sont suivis d'autres mots qui commencent par une voyelle. Mais vous avez dit au § 44, tom. 1, que le fond de la langue française consiste en mots *tronchi ;* donc la langue française est essentiellement assujétie à des hiatus perpétuels.

Réponse. Le fond de la langue française est celui de mots *tronchi*, comme celui de l'italienne l'est de mots *piani ;* mais cela n'empêche pas qu'elle n'ait douze mille *piani* (voy. § 948, à la note), comme l'italienne a un grand nombre de mots *tronchi.* — On verra la frivolité de l'objection, si l'on considère que la plus grande partie des mots *trónchi* français sont terminés par une consonne qui fait liaison avec la voyelle initiale du mot qui la suit (voy. § 1148) : ce qui est réellement une élision, comme nous venons de l'observer. En ce cas, on voit disparaître tous les hiatus qu'on a voulu imaginer dans la langue française ; et l'on voit se multiplier les hiatus dans la langue italienne, qui souvent ne peut pas les éviter par ses mots *tronchi*, privés tout-à-fait de consonne finale.

§ 950. *Troisième objection.* Les *tronchi* français terminés par consonnes, ne peuvent opérer la liaison, lorsque très-souvent ils sont suivis par des mots qui commencent par consonne. Alors le choc de deux consonnes est inévitable. C'est ce qui rend très-rude la prononciation. Cet inconvénient n'a pas lieu dans la langue italienne. Les voyelles finales préparent toujours les élisions, ou évitent toujours le choc des consonnes.

Réponse. La langue italienne, en évitant par ses finales le choc des consonnes, tombe, en ce cas, dans un plus

grand défaut, qui est celui de ne pouvoir éviter le choc des voyelles.

Ne voit-on pas que l'objection se borne aux seuls cas fort rares où la liaison ne peut avoir lieu? Or, depuis quand a-t-on voulu prétendre que la perfection d'une langue consiste dans un usage perpétuel des élisions? Je croirais au contraire qu'une semblable langue serait infiniment lâche (§ 947, not. 1). Il faut que les élisions soient coupées souvent pour faire un contraste, et porter l'harmonie à l'oreille. Nous voyons, en effet, que la langue italienne, qui ne peut pas obtenir naturellement ces chocs de consonnes, se les procure artificiellement en retranchant la voyelle finale, comme dans *mal' fatto*, *ben' detto*, *amor' costante*, *tal' giudizio*, *union' perfetta*, *egual' misura*, *saran' troppo*, *son' contento*, *gran somma*, *sovran' potere*, *buon' padre*, *giardin' reale*, etc. Dans ces exemples et dans une infinité d'autres qu'on pourrait citer, la langue italienne ne fait que suivre le goût de la française.

§ 951. *Quatrième objection.* Lorsque vous prétendez que la langue française a bien plus que l'italienne un grand nombre d'élisions, vous découvrez dans la première un défaut sensible, par cet excès qui doit l'affaiblir jusqu'à l'ennui (§ 947, tom. 1.)

Réponse. Cette objection relève de plus en plus la beauté de la langue française: sa douceur est redoublée par les élisions, sans qu'elle perde rien de son énergie naturelle; ce qui est évident par le fait. La raison de ce fait est cachée dans le goût naturel d'abréviation, dans le nombre resserré des accens toniques, dans la tension de ces mêmes accens qui vivifient et soutiennent de près les paroles que les élisions tendent à affaiblir. (§ 947, n. 4.)

§ 952. II. La langue française est *sonore* parce qu'elle a les mêmes lettres, la même prononciation, les mêmes

syllabes, les mêmes mots que ceux des italiens qui sont sonores; elle a les mêmes voyelles éclatantes, et les articulations y sont rares, nettes, pleines et faciles, aussi bien qu'en italien. (Voy. chap. précéd.)

Mais on peut m'opposer que la langue française a des diphtongues composées et des voyelles nasales, sourdes et muettes.

Je réponds d'abord, que je ne connais pas ce que c'est qu'une diphtongue *composée* dans la prononciation. Je sais seulement qu'en général la langue italienne, ainsi que la française, a les mêmes assemblages de plusieurs voyelles qui expriment un son double par une seule émission de la voix; et tout le monde sait que la plus grande partie des diphtongues italiennes se prononcent en français avec un son simple. (Voy. § 898, à la note, et §§ 946, 1129 et suiv.)

Quant aux voyelles nasales, sourdes et muettes, qui sont moins sonores que les autres, je dis qu'elles sont un surplus de ce que l'italienne n'a pas; et qu'elles font le clair-obscur de la langue, dont la variété doit plaire à l'oreille. Les langues pour être sonores n'ont pas besoin que les sons qui les composent soient tous éclatans et forts: elles offrent des sons variés qu'on n'a pas encore condamnés même dans la musique. J.-J. Rousseau même nous enseigne dans le passage cité au § 942, que l'harmonie qui dépend du nombre et des sons des paroles, est moins l'effet de la force réelle des mots, que celui de la distance qu'il y a du doux au fort entre les sons que l'on emploie. Or si, quant au nombre, les accens graves et aigus produisent une harmonie agréable, pourquoi veut-il que le mélange bien distribué des sons éclatans et des sons sourds et muets, ne produise pas un concert harmonique, et une sonorité d'autant plus appréciable, que les sons faibles servent à faire un contraste et à relever les sons forts? (Voy. §§ 1053, 1127.)

Une langue dont tous les sons éclateraient à l'oreille, serait une langue monotone, criarde, insupportable. Une langue dont toutes les voyelles seraient sourdes et muettes, serait une langue qui ne mérite aucune considération. Mais celle qui tient un juste milieu entre ces deux défauts, est la langue par excellence.

§ 953. III. Enfin la langue française est *harmonieuse*, parce qu'elle a des accens et du nombre : nombre et accens si bien marqués, que l'on est fort tenté de croire qu'en cela elle l'emporte sur la prosodie italienne (*voyez* § 33) : nombre et accens que, si l'on veut en excepter le philosophe de Genève, qui n'en voulut pas examiner la nature, tous les savans, tous les gens qui ont du bon sens, ne refusent pas à la langue française, et ne peuvent pas lui refuser.

Ce n'est pas seulement sur le calcul d'une raison spéculative que l'on a démontré jusqu'ici la douceur, la sonorité, et l'harmonie de la langue française : c'est un fait reconnu, et admiré même par les étrangers de toutes les nations.

« En méditant sur ce fait incontestable, on ne peut pas » concevoir comment une langue composée, en grande » partie, de mots terminés par consonnes dont l'articu- » lation est naturellement un peu gênée et rude, cette » langue accentuée toujours à la fin des mots, et sans » moyen de varier, toujours monotone ; cette langue » enfin privée de la liberté des inversions, qui donnent » de la grâce et de la légéreté à la combinaison variée des » mots ; cette langue, dis-je, peut donner tant de grâce » et de douceur à son élocution. » (C'est le langage d'un demi-savant, que je transcris pour y répondre).

§ 953 *bis*. Ces prétendus obstacles ne peuvent porter la moindre atteinte à la douceur et à la beauté de la langue

française, parce que, 1°. une grande partie de ces consonnes finales placées dans l'écriture ne se prononcent pas, ou si elles se prononcent, forment une agréable liaison. Et l'on sait qu'en fait de langue, on ne doit pas tenir compte de l'écriture, mais des sons qui frappent l'oreille. Que s'il y a des consonnes qui quelquefois se prononcent sans liaison, on n'y pourra jamais soupçonner la moindre rudesse : ces consonnes sont ordinairement les lettres l, m, n, r, qui par leur liquidité (*lettere liquide*) rendent un son doux. Les Italiens mêmes, qui manquent de ces sortes de mots terminés par une consonne, retranchent les dernières voyelles pour les obtenir artificiellement, et pour les employer, plus qu'ailleurs, dans la poésie : ils prononcent, *fatal*, *uom*, *alcun*, *amor*, au lieu de prononcer *fatale*, *uomo*, *alcuno*, *amore*. Ils se rapprochent par là du génie de la langue française, pour donner à la leur plus de grâce et de douceur, et en même tems plus de variété au discours (§ 950) : 2°. la langue française n'est pas toujours accentuée à la fin de chaque mot; elle a son accent sur la pénultième syllabe de douze mille mots féminins, qui forment le plus grand charme de la prononciation. Ces mots féminins coupent à eux seuls la monotonie qu'on voudrait lui attribuer, et qu'on ne saurait appercevoir, si l'on était de bonne foi. Mais, quant à l'accent, j'ai fait voir au § 914, que la langue italienne l'emporte sur la française, par les mots *sdruccioli*, qui ont l'accent sur l'anté-pénultième ; par ces mots qui d'ailleurs affaiblissent le langage (§ 45 à la not.), l'italienne a un moyen de plus pour varier l'élocution : 3°. les inversions qui, par un certain arrangement des mots, peuvent donner de l'harmonie et de la douceur au discours, ne sont pas défendues dans la langue française. Tous les grammairiens, en en défendant l'abus, en permettent un emploi raisonnable et modéré dans les vers, et même dans la prose, ce

qui a été constamment pratiqué par tous les auteurs français anciens et modernes.

Les transpositions, dit le *grand Vocabulaire français*, quand elles sont naturelles (§ 989), et qu'elles n'embarrassent pas le sens de la phrase, donnent de la grâce et de la noblesse à la poésie. Il cite pour modèle d'inversions les vers suivans :

« Quoi! voit-on, revêtu de l'étole sacrée,
» Le prêtre de l'autel s'arrêter à l'entrée? »

« Craignez de votre orgueil de vous rendre la dupe ».

« Que toujours la fierté, l'honneur, la bienséance,
» De cette folle ardeur s'oppose à la naissance. »

D'après ces exemples et plusieurs autres même en prose, que nous nous réservons de citer au § 989 à la not., et une infinité d'autres qu'on rencontre dans les ouvrages des meilleurs écrivains français, pourrait-on dire que la langue française n'a pas d'inversions?

Mais les Français ont cédé aux Latins, et à quelques écrivains italiens, d'ailleurs fort rares, le droit des inversions outrées. Acheter la douceur et l'harmonie dans les inversions, au prix de devenir obscur et inintelligible, et d'altérer le cours naturel des idées, c'est déclarer ouvertement, ou que la langue n'en fournit pas naturellement et par elle-même, ou que, si elle en fournit, on n'a pas assez d'esprit, ni envie de travailler pour en faire valoir les ressorts. Les vers, de quelque style qu'ils soient, sont d'autant plus doux, faciles, coulans et heureux, qu'ils n'ont pas besoin de ces violentes inversions; comme on peut le voir dans une infinité de beaux morceaux italiens. (Voy. le chap. suiv.)

Rien ne pouvait empêcher les Francais de suivre le goût des Italiens et des Latins au sujet de ces inversions outrées. En rejetant cette faible ressource, ils ont fait voir au monde entier, et ont prouvé par des faits, que leur langue, capable de briller par le seul éclat de ses

beautés naturelles, n'en avait aucun besoin. N'est-ce pas une honte pour la philosophie, de vouloir caractériser comme un défaut ce qui devrait faire le plus grand éloge de la langue française?

ARTICLE IV.

DES MOTS *SDRUCCIOLI*, ET DES DIMINUTIFS, AUGMENTATIFS ET SUPERLATIFS QUI SONT PROPRES A LA LANGUE ITALIENNE.

§ 954. On appelle *sdruccioli*, ou dactyles tous les mots dont la langue italienne abonde, qui ont l'accent tonique à l'anté-pénultième, et quelquefois avant l'anté-pénultième syllabe; comme dans les mots *dócile*, *plácido*, *àmano*, *precípitano*, etc. La langue française manque tout-à-fait de ces sortes de mots.

M. Burette semble s'irriter contre Vossius qui dit que la langue française n'a pas de dactyles; et il croit le démentir en produisant plusieurs mots français dans lesquels il les apperçoit de bonne foi: tels sont, par exemple, les mots *quantité*, *fermeté*, *conséquent*, etc. L'espagnol *Eximeno*, dans son Ouvrage sur la Musique, se moque de cette prétention ridicule. M. Burette ignorait ce que c'est qu'un mot *sdrucciolo* dans les langues vivantes, et il devait l'ignorer, parce que non-seulement lui-même, mais aussi les plus grands auteurs français, n'ont pas voulu développer la nature des accens; ils ont confondu l'accent prosodique avec le grammatical; ils n'ont pas voulu analyser et approfondir la source de l'harmonie dans les langues vivantes; ce qui a retardé en France les progrès de la vraie versification et de la musique, comme je l'ai prouvé dans la première partie de cet Ouvrage.

§ 955. Il est certain que les mots *sdruccioli* donnent à la langue italienne beaucoup de grâce et de douceur,

(§ 48, tom. 1). Mais il est fort à craindre que l'abondance de cette douceur, semblable à cet excès de chaleur qui, selon le système de Brawn, produit dans le corps humain une faiblesse indirecte, ne produise dans le corps de cette langue une telle faiblesse qui fasse mal au cœur : nous avons examiné et prouvé dans la première partie, au § 45, que les mots *sdruccioli* diminuent l'énergie des accens, qui sont l'ame des paroles.

§ 956. Par cette raison les premiers auteurs français qui, sur les débris de la langue latine, jetèrent les fondemens d'une nouvelle langue capable de se faire distinguer des autres par son système de laconisme ou abréviation des mots, par sa vivacité et par son énergie, eurent soin d'écarter tout ce qui pouvait l'affaiblir, et par conséquent ils rejetèrent tous les mots *sdruccioli* de la langue latine, mots qui d'ailleurs étaient contraires à la vivacité du caractère national.

Mais en se proposant d'y respecter les accens, qui sont la partie la plus intéressante du langage, ils les ont gardés pour leur langue, sur les mêmes syllabes où ils se trouvaient en latin; et n'ont fait que retrancher la plus grande partie des syllabes qui se trouvaient après l'accent, et qu'ils ont cru inutiles et superflues à l'essence des mots; du mot *tábula*, par exemple, ils ont fait table, en retranchant, pour ainsi dire, une syllabe et demie; des mots *amábilis*, *amávimus*, etc., ils firent aimable, aimâmes, etc. des mots *pérdere*, *pudicélla*, ils ont fait perdre, pucelle, sans changer la place des accens.

Mais il arrivait souvent qu'en retranchant une ou deux syllabes des mots latins *sdruccioli*, la diction française qui en résultait, n'était plus exacte ni expressive; comme dans les mots latins *fácile*, *bárbaro*, *dáctylo*, etc.; il fallut alors y garder pour les nouveaux mots les deux syllabes qui se trouvaient après l'accent; mais, par la rigueur de

leur système inaltérable qui n'admettait point de *sdrucciol*, ils ont été obligés d'y changer la place de l'accent, en le faisant passer de la première à la seconde syllabe, et ont prononcé *facíle*, *barbáre*, *dactíle* (§§ 905, 906). Voilà quel a été le système des Français dans la formation de leur langue. Pour être conséquens avec eux-mêmes, ils leur convint de renoncer à cette portion de douceur qui pouvait être produite par l'emploi des mots *sdruccioli*.

§ 957. Il faut revenir encore ici, et donner plus d'étendue à tout ce que j'ai dit en passant au § 46 de la première Partie, pour mettre en évidence toute l'étendue de leur admirable système pour former une langue douce, sonore, harmonieuse, énergique, et en même tems inaltérable. Non-seulement ils voulurent abolir dans leur nouvelle langue les mots *sdruccioli*, mais ils voulurent aussi affaiblir ou détruire les mots *piani*, c'est-à-dire ceux qui ont l'accent sur l'avant-dernière syllabe; tels que les mots latins qui ont une syllabe après leur accent, comme *hómo*, *témplo*, *dócta*, *amábo*, etc. Ce ne fut pas le caprice et le hasard, mais le goût dirigé par la philosophie qui présida à la formation de cette langue, et en posa les bases. (*Voyez*, quant à la musique, la seconde note au § 1138). Les Français ont vu que ces dernières syllabes n'étaient que des élémens parasites qui vivaient aux dépens de l'accent qui les précédait, et que, tout-à-fait *inutiles* et même *nuisibles*, ils pouvaient les abolir dans le nouveau langage, sans rendre ni désagréable, ni obscur le son des paroles; et par conséquent ils se décidèrent à ne laisser aucune syllabe après l'accent de chaque mot. Ils voulurent former, en général, une langue de mots *tronchi*, c'est-à-dire de mots qui ont l'accent sur la syllabe finale (§ 44).

J'ai dit que ces syllabes sont *tout-à-fait inutiles*. En effet les paroles n'ont d'autre objet que celui d'être signes,

pour

pour indiquer les choses. Or, les idées des choses sont parfaitement indiquées par les syllabes accentuées qui déterminent les mots, et leur donnent une forme arrondie. Les autres syllabes qui se trouvent après l'accent sont donc inutiles, superflues, embarrassantes. Mais la nature abhorre le superflu : on peut donc prétendre que les désinences des mots italiens qui sont inutiles et contraires à la nature, ne sauraient plaire à l'oreille.

J'ai dit aussi *tout-à-fait nuisibles* : car une syllabe ou deux, et quelquefois trois de suite, qui se trouvent après l'accent dans certains mots italiens et latins, nuisent beaucoup à leur énergie : et sans m'engager dans une longue discussion sur ce que j'avance, je demande, quel est l'homme qui ne sent pas que les mots, frappé, sot, desir, combat, charger, prompt, trop, coup, esprit, lancer, ébranler, crouler, glissent, plonger, foudroyer, etc., sont réellement plus énergiques et ont plus de vivacité que les mots italiens *percosso*, *sciocco*, *desiderio*, *combattimento*, *caricare*, *pronto*, *troppo*, *colpo*, *spírito*, *lancire*, *scuótere*, *crollare*, *sdrúcciolano*, *immérgere*, *fulminare* ? etc. Ne voit-on pas dans les mots italiens des sons et des syllabes inutiles qui étouffent l'accent, et font que le sentiment qui s'exhale à travers ces inutilités, se refroidit, et languit au moment de porter son coup ? Ne voit-on pas ce même sentiment délayé en des sons sans ame, prendre la même teinte que celle des sons faibles où il se trouve enveloppé ? Mais ne voit-on pas aussi dans la vivacité et dans l'élasticité des mots français, ce mouvement rapide de la foudre qui frappe, étonne, subjugue ?

§ 958. Cependant une telle langue constituée en mots *tronchi* aurait été très-monotone et pesante ; et son style toujours tendu. Les Français eurent soin de parer à ces défauts d'une manière simple, très-heureuse, et à la

fois étonnante, en ménageant pour la fin d'une grande partie de leurs mots une syllabe terminée par la voyelle *e* qui, entre les autres, est la plus vague et la plus naturelle, et qui se forme sans effort, en poussant l'air avec une légère ouverture de la bouche. De là sont résultées trois classes de nouveaux mots ; 1°. ceux qui se terminent par une voyelle accentuée, comme *aimá*, *será*, *tableaú*, *vertú*, *vérité*, etc. ; 2°. ceux qui, après l'accent, se terminent par une consonne qui d'ailleurs ne peut pas se prononcer sans une voyelle obscure et muette, (§ 1103 et suiv.), comme dans les mots *animal*, *devoir*, *actif*, etc. (ces deux classes de mots s'appellent masculins); 3°. enfin ceux qui, après l'accent, ont une syllabe, dont la dernière lettre est *e*, comme *réine*, *ville*, *sagésse*, *connaître*, *faíre*, etc.

Tous les mots féminins sont de cette troisième classe : et c'est l'*e* final qui les termine : je les ai appelés *piani*, parce qu'à l'exemple des *piani* italiens, ils ont l'accent sur l'avant-dernière syllabe.

§ 959. Mais tous ces mots *piani* terminés en *e* qui est la voyelle la moins gourmande, et qui affaiblit moins que les autres l'accent qui la précède, n'ont pas entièrement satisfait la philosophie et la délicatesse des Français : ils se sont apperçu que ces *e* finales, quoiqu'un peu faibles, se traînaient un peu trop, et usurpaient plus qu'il ne fallait la force de l'accent qu'ils auraient voulu conserver en entier. Ils tâchèrent donc de les rendre moins actifs, jusqu'au point de respecter d'un côté l'intégrité de l'accent, et de garder de l'autre l'intégrité de la syllabe destinée à amollir la roideur des accens, et à rompre la monotonie des sons des mots masculins. Ces *e* affaiblis sont les *e* muets dont la langue française fait un usage si continuel et si avantageux. (Voy. l'art. de l'*e* muet § 1100, et suiv.)

§ 960. Entre ces trois classes de mots français, on doit reconnaître une gradation admirable, relativement à l'accent. La première classe a un accent pur et sans aucun mélange de syllabe ou de consonne qui entrave son activité; la seconde a un accent moins pur, parce qu'il est suivi d'une consonne qu'on peut considérer comme un tiers de syllabe, et comme tenant le milieu entre les mots de la première et de la troisième classe) elle renferme le grand nombre de mots qu'on prononce avec une consonne finale); enfin la troisième classe a un accent encore moins pur que la seconde, à cause de l'*e* final qui est, en général, plus sensible que ce *scheva* qui doit accompagner essentiellement la prononciation des consonnes : on peut le considérer comme une moitié de syllabe.

§ 961. Tout était préparé pour le changement et pour la réforme mentionnée : la nature des sons et du langage l'exigeait. Ces syllabes qui restent après les accens semblent réclamer un nouvel effort pour être prononcées; et se traînent lâchement sans goût et sans objet. J'ai fait observer à la note du § 46, que dès le tems de Quintilien on les négligeait à Rome; et ce fut alors que la langue latine a pu commencer à se corrompre, et préparer sa ruine totale.

La plus grande partie de l'Italie a été entraînée par le même instinct (1) : et déjà tout le Piémont, la Lombar-

(1) Le goût pour le laconisme ou abréviation des mots est comme une espèce d'instinct chez les peuples méridionaux et septentrionaux. Les anciens Scythes, dit le savant abbé *Denina*, dans sa *Dissertation sur la cause de la différence des Langues* (Act. de l'Acad. de Berlin, de l'an 1783), ne retenaient que la première syllabe des paroles qu'ils prenaient des Grecs, et surtout des peuples de l'Asie Mineure (Voy. Ihre, Gloss. v. Holl.). Les nations européennes du Nord, en adoptant les mots grecs et latins, les ont tous raccourcis. On peut en dire autant de celles du midi. Les Lombards, observe le même auteur, ne pouvant prononcer *Medio-*

die (1), Reggio, Modène, Bologne, toutes les villes de l'ex-république de Venise, jusqu'au royaume de Naples, excepté à peine la Toscane et l'Etat romain, retranchent, en prononçant leurs mots, non-seulement les *e*, mais aussi toutes les autres voyelles finales (2). Cette ten-

---

lanum, *Forumpopilii* ou *Forlimpopoli*, ont dit *Milanò*, *Framboul*. Les Portugais ont dit *do* et *mismo*, des mots *dallo*, *medèsimo*, *etc.*

Ces changemens, chez les méridionaux, se sont faits par une très-grande facilité de prononciation, et par une grande vivacité et flexibilité des organes; au lieu que chez les peuples du nord, cela est arrivé, en général, par une roideur d'articulation.

(1) *Il dialetto Lombardo avvicinasi assaissimo alle terminazioni francesi. Murat. Perf. poes.*, *tom.* 2, *lib.* 3, *cap.* 10, *pag.* 202, *edit. di Venez.*, 1768. *I Lombardi fino a Rimini, ed alcuni altri troncano le parole nel fine. Cesarot., Saggio sulla filosofia delle lingue*, part. IV, n° 2.

(2) On dirait que la langue piémontaise n'est qu'un patois français, lorsqu'on entend parler le peuple de cette nation. Tous les infinitifs de la langue piémontaise sont terminés en *é* fermé : et l'on dit *amé*, *badiné*, *amusé*, *cicané*, *sauté*, *etc.*, au lieu de dire *amare*, *schezzare*, *divertirsi*, *questionare*, *saltare*. On retranche constamment toutes les dernières syllabes des participes des verbes, et l'on dit *amà* pour *amato* : *avù*, *avuto*, *stait*, *stato*, *dovù*, *dovuto*, *podù*, *potuto*, *savù*, *saputo*, *tombà*, *cascato*, *etc.* La voyelle *u* de cette langue, et la diphtongue *eu*, se prononcent parfaitement comme en français. — Voici une idée de la conjugaison de leurs verbes : *mi son*, je suis, *tu t' es*, tu es, *col l' es*, il est; *noi somo*, nous sommes, *voi sé*, vous êtes, *coi son*, ils sont; — *mi son stait*, j'ai été; — *mi sareu*, je serai, *ti ti saras*, tu seras, *col sarà*, il sera; — *mi j'eu*, j'ai, *ti t' as*, tu as, *col l' a*, il a; *noi avemo*, nous avons, *voi avì*, vous avez, *coi l'han*, ils ont; — *mi j'en avù*, j'eus eu; — *mi j' avreu*, j'aurai, *ti t' avras*, tu auras, *col l' avrà*, il aura, etc. — La plus grande partie des noms sont prononcés sans la dernière syllabe; et l'on dit *pá* (avec l'*a* nasal), *pane*, *vé* (nasal), *vino*, *laté*, *vetturé* (nasales), *latino*, *vetturino*, *freïd*, *freddo*, *caüd*, *caldo*, *etc.* — Les mots *paysan*, *artisan*, *ouvrier*, *charrue*, *soc*, *moisson*, *menuisier*, *charpentier*, *charron*, *serrurier*, *fauteuil*, *rideau*, *planche*, *bureau*, *tiroir*, *rouleau*, *cœur*, *feu*, *neuve*, *neuf*, et une infinité d'autres, sont communs aux Français et aux Piémontais; et se prononcent en Piémont comme à Paris.

A Gênes, c'est presque la même chose. On dit *amù* pour *amore*,

dance naturelle à retrancher les dernières syllabes de tous les mots, fera réaliser un jour le présage des philosophes, que tous les dialectes italiens se confonderont en une seule langue, qui est la française, comme nous le dirons mieux

---

il cà pour *il cane*, *etc.* On y retranche aussi toutes les dernières syllabes des infinitifs et des participes; et l'on dit *cantà*, *camminà*, *andà*, *parlà* au lieu des mots toscans *cantare*, *camminare*, etc. Les participes de la première conjugaison sont terminés en *ò* accentué; et j'y ai entendu dire souvent : *quando sei tornò ?* pour dire *quando sei tornato ? è un uomo sensò*, pour *è un uomo sensato : son dispeò*, pour *son disperato.* — Lorsqu'on ne veut pas retrancher les dernières syllabes après l'accent, on les abrège au moins autant que l'on peut : on prononce *Gena* pour *Genova*, *toa* pour *tavola*, *el mego* pour *il medico*, *sta sea* pour *sta sera*, *scùo* pour *scudo*, *figùa* pour *figura.*

A Naples, et dans quelques pays de Rome, tels que la *Sabine*, on prononce *Francé* pour *Francesco*, *Giusé* pour *Giuseppe*, *volè*, *signò*, pour *volete*, *signore*, *etc.*

Je ne détaille pas ici, quoique je le puisse, tous les mots et toutes les manières italiennes qui s'approchent de la langue française, ou qui en sont les mêmes; mais je ne puis m'empêcher de parler d'une observation que j'ai faite en parcourant l'Italie, c'est qu'à Turin, à Gênes et à Bologne, les mots qui, dans le fond, sont les mêmes, et marquent les mêmes choses en France et en Italie, sont prononcés, quant aux syllabes *ai*, *ei*, *au*, de la même manière qu'on les écrit en français : par exemple, les mots français veine, peine, faire, chaud, fait, saut, autre, bibliothécaire, etc., se prononcent *veïn*, *peïn*, *faïr*, *caüd*, *faït*, *saüt*, *aütr*, *bibliothecaïr.* J'ai observé aussi au § 891, qu'en plusieurs parties d'Italie, les syllabes *ce*, *ci* se prononcent comme le *sse ssi* des Français.

Sans parler ici de la langue des Vénitiens, que tout le monde reconnaît comme très-semblable à la française, je terminerai cette note par quelques observations sur la langue bolognaise. Cette langue qu'on ne sait pas, lorsqu'on la parle, si elle est allemande, française ou italienne, retranche toutes les dernières syllabes des mots : on entend prononcer à Bologne, *vestr* pour *vestro*, *fèr* pour *fare*, *sempr* pour *sempre*, *madr* pour *madre*, *païr tedùisk* pour *pare tedesco*, *capeiss* pour *capisco*, *ciav* pour *chiave*, *aür* pour *ora*, *un* (nasale), *do*, *tri*, *katr*, *senk*, *seïze*, *etc.*, pour un, deux, trois, quatre, cinq, seize.

Mais l'usage des *e* muets est presque général dans toute l'Italie. J'ai fait observer, à la not. du § 46, qu'à Naples on dit *bolit*, *sapit*, *avit*, pour

dans le chapitre suivant, articl. 3, et dès-lors la langue italienne ne craindra plus d'éprouver des changemens ultérieurs; de même que la langue française n'est sujette à présent à aucune corruption.

§ 962. Telle est en effet la langue française qui, au point où elle se trouve, presqu'inattaquable de toute part, ne peut subir aucun changement. C'est la plus belle prérogative de cette propriété nationale la plus chérie, et la plus digne d'un grand Empire. L'altération et les changemens qu'une langue peut éprouver ne se manifestent ordinairement que par l'altération et le changement des dernières syllabes; c'est par là surtout que le peuple et les nations étrangères peuvent l'attaquer, pour en former un langage nouveau, comme de la latine se formèrent l'italienne, la française et l'espagnole. Qu'on y change quelquefois des mots; qu'on y en ajoute de nouveaux, ce n'est pas changer le génie naturel d'une langue : la française est toujours la même, quoique du tems de François Ier on y ait ajouté une infinité de mots et d'expressions de la langue italienne : il suffit qu'on ne l'ait pas attaquée par les terminaisons qui forment son caractère distinctif. Or la terminaison des mots français est inaltérable, parce que ces mots sont terminés par un accent bien marqué, qui constitue leur essence et en détermine la signification. En jetant un coup d'œil sur la manière dont on a pu détruire la langue latine, on verra que les changemens qu'on y a faits ont porté seulement sur les accidens des mots : leurs accens et leur racine ont été généralement respectés.

Qu'on ne dise pas qu'on pourrait en altérer ou détruire les *e* muets qui sont placés après l'accent; car même en

---

dire *voleto*, *sapete*, *avete* : on retranche aussi d'autres voyelles, et l'on dit *songh no galantomm*, pour *sono uno galantuomo*, *stémmoec Zitt*, pour dire *stiamocci Zitto*, *etc.*

les ôtant, la langue française ne recevrait aucun changement essentiel. Et quant à l'altération, si l'on voulait rendre moins sensible cet *e*, ce serait le rendre en même tems plus doux, sans le changer; et si l'on voulait le rendre plus sensible, ce serait agir contre cet instinct naturel qui nous porte à anéantir ou à affaiblir toutes les voyelles qui sont placées après l'accent des mots (1).

Qu'on ajoute à l'altération que le peuple peut donner à une langue, celle que les écrivains y peuvent causer par le changement du style, par l'altération des couleurs, par une manière arbitraire de composer (ce qui à la vérité ne change pas la forme d'une langue): mais les lois sévères qui mettent un frein à la licence des écrivains, la construction directe des phrases, la défense positive des inver-

(1) La langue française est inaltérable; car par les corrections et les changemens que la philosophie a pu y opérer, elle est parvenue à se modifier selon le goût naturel du langage commun à tous les hommes. En méditant même sur chacune des lettres qui composent son alphabet, j'observe qu'il n'y en a pas une seule capable de quelque modification ultérieure: c'est que les modifications dont chaque lettre était susceptible pour la facilité de la prononciation, ont été déjà prévues et adoptées. Prenons, par exemple, la prononciation de *g* et de *c* dans les syllabes *ge*, *gi*, *ce*, *ci*, *sce*, *sci*. On ne doute pas que ces syllabes ne donnent un son très-énergique dans la langue toscane; énergie qui conviendrait beaucoup mieux aux langues du nord et à celle des Français: mais ceux-ci ont prévu, peut-être, que cette énergie ne serait pas durable, et qu'elle pourrait s'affaiblir, pour devenir plus douce et plus facile à être articulée. Ils l'affaiblirent en effet, en mouillant l'articulation de *ge*, *gi*, et en changeant le son de *ce*, *ci*, *sce*, *sci* en *sse*, *ssi*; son plus aisé et invariable.

Qu'est-il arrivé de cette conduite? La prononciation française a pris un système, un caractère invariable, pendant que l'italienne semble incertaine et variée. Une grande partie des Italiens, en voulant se rapprocher de la langue française, ou plutôt de la nature, prononcent le *ge*, *gi* comme en français; *ce*, *ci*, *sce*, *sci*, comme *che*, *chi*, ou *sse*, *ssi* français; et ils disent *faacile*, *axceto*, *ssena* ou *xcena*, *dixce*, *axcido*, *paxce* au lieu de *facile*, *aceto*, *cena*, *dice*, *acido*, *pace*, *etc.* Les Florentins même, ne pouvant soutenir l'énergie du son obtus de *ca*, *co*, l'affaiblissent au point de le prononcer comme *xka*, *xho*, et disent du fond de leur gorge, *xkarne*, *xkosxkomero*, pour dire *carne*, *cocomero*;

sions outrées et peu naturelles, rendent la langue française inattaquable de ce côté.

En exposant ici les moyens naturels et philosophiques employés par les Français pour former une langue parfaite, j'ai borné mes observations aux seules terminaisons des mots ; et j'ai négligé tous les autres moyens employés pour atteindre leur but ; tels sont la réunion des diphtongues et triphtongues en un son simple, par le moyen des voyelles composées ; la réduction des articulations difficiles, rudes et variables à des sons faciles, doux et invariables ; la multiplication des voyelles avec une gradation admirable de nuances, etc. Nous avons eu occasion d'en parler, et nous en parlerons encore dans la suite.

§ 963. Nous venons de voir que la langue française n'a point de mots *sdruccioli*, et que de sa nature même elle ne peut en avoir. Sans m'arrêter davantage à examiner ici quel poids il faut donner à cette prérogative de la langue italienne sur la française, je trouve qu'il est de l'intérêt de mon Ouvrage de faire voir que cette dernière n'a pas besoin du secours des mots *sdruccioli* pour être douce, sonore et harmonieuse, et qu'elle peut bien, ou presqu'aussi bien que l'italienne, se prêter à l'harmonie et à la mélodie de la versification et de la musique : ce qui est un des principaux objets de mon Ouvrage.

§ 964. La langue italienne même nous fournit la preuve de cette proposition intéressante. Qu'on examine l'usage qu'elle fait des mots *sdruccioli* dans ses compositions les plus délicates, et l'on verra qu'une grande partie des plus beaux airs destinés à la musique, sont formés sans la moindre trace de mots *sdruccioli*, comme on peut le voir dans les exemples suivans, et dans une infinité d'autres :

So che pietà non ài :
Eppur ti deggio amar.

Dove imparasti mai
L' arte d' innamorar,
Quando m' offendi?
Se impietosir non sai,
Se amor non vive in te;
Perchè crudel, perchè
Così m' accendi? *Metast.*

So che non credi estinto
In me quel genio antico,
Perchè sì spesso il dico,
Perchè tacer non so.
Un naturale instinto
Nice a parlar mi sprona,
Per cui ciascun ragiona
De' rischi che passò. *Metast.*

Qu'on prenne les plus beaux airs mis en musique par le célèbre Mozart :

Voi che sapete
Che cosa è amore,
Donne, vedete
Se l' ò nel cor.

Che soave Zeffiretto
Questa sera spirerà!
Sotto i pini del boschetto....
Ei già il resto capirà.

on ne trouve dans ces beaux airs aucun mot *sdrucciolo.* (Voy. d'autres airs et chansons pareilles aux pages 259, 267, 278, et partout ailleurs.)

§ 965. L'espagnol *Eximeno* fait l'éloge de l'abbé Métastase : *Ricondurre*, dit-il, *la poesia alla sua origine, cioè al canto, è stato riservato al gran Metastasio dalla natura. Questo genio divino à rinnovato la forza dell' espressione, e la soavità della lingua greca con gran maestria. Se Anacreonte rinascesse, dubito che scrivesse in italiano un' ode nè più armoniosa nè più dolce di questa :*

O che felici pianti!
Che *amabile* martir!

Purchè si possa dir,
Quel core è mio!
Di due bell' alme amanti
Un' alma allor si fa :
Un' alma che non hà
Ch' un sol desio.

A-t-il fallu des mots *sdruccioli* à ce grand poëte, pour imiter la force et la suavité de la lyre grecque? Nous avons vu que non. Cet air cité par *Eximeno* serait-il le plus beau morceau qu'on pût citer, par le seul mot *amábile* qui est *sdrucciolo?* Non certes : ce mot est lié par la nature de la langue qui a voulu qu'il soit *sdrucciolo*, et par la nécessité de former un vers *settenario*. Sans cela le poëte ne l'aurait pas employé : il aurait formé peut-être un vers plus doux, même en disant :

Martir soave, e dolce!
Martir dolce e gradito!
O dolce mio martir! etc.

Il est donc prouvé par ces exemples, que la langue italienne serait toujours douce, sonore et harmonieuse, même sans l'usage des mots *sdruccioli*.

§ 966. Mais, dira-t-on, la langue italienne par ses mots *sdruccioli*, aura toujours un moyen de varier plus que la française. D'accord, si l'on veut, quant à la variété : je rappelle seulement que, quant à la dignité de la langue, les vers *sdruccioli* sont abolis en Italie dans les poëmes épiques, et dans toute autre composition qui veut se faire distinguer par sa gravité et sa noblesse. Mais la française, qui a d'ailleurs une infinité de moyens pour varier, aura toujours par ce défaut même, tous les autres avantages sur l'italienne, mentionnés dans tout le cours de mon Ouvrage; avantages qui sont essentiels à la perfection et à la beauté d'une langue.

DES AUGMENTATIFS, DIMINUTIFS ET SUPERLATIFS.

§ 967. La langue italienne se vante d'avoir sur la française une manière agréable d'exprimer les augmentatifs, les diminutifs, les superlatifs, et plusieurs accidens des choses, par le moyen d'une ou deux syllabes qu'elle ajoute à la fin des mots; ce qui donne du charme à l'expression : on ne se lasse pas d'admirer la délicatesse de ces mots *corino*, *caruccio*, *labruccio*, *poverino*, *poverello*, *poveretto*, etc.; ainsi que les superlatifs *buonissimo*, *bravissimo*, *eccellentissimo*, etc., mots imités de ceux des latins *homulus*, *homuncio*, *puellus*, *puellula*, *grandiusculus*, *excellentissimus*, etc. Par ce moyen on exprime en un mot toutes les nuances possibles des choses; pendant qu'en français on a besoin de deux mots pour exprimer de pareils accidens, comme *petit chien*, *petit amour*, *très-bon*, *très-grand*, etc. *grand chapeau*, *grand vilain chapeau*, etc.

§ 968. Par tout ce que nous venons de dire sur la nature de la langue française, et sur la loi que les premiers auteurs de ce langage se sont imposée de ne pas vouloir affaiblir les mots de leur langue nouvelle par des syllabes placées violemment après l'accent, il est naturel que la langue française devait rejeter, en général, ces deux syllabes brèves de *ssimo* placées à la fin des mots pour exprimer le superlatif, et ces syllabes *azzo*, *accio*, *one*, *ino*, *etto*, *ello*, *uccio*, appelées en italien *aumentative*, *diminutive*, *disprezzative*, *carezzative*, *vezzeggiative*, et *peggiorative*, qui ne font qu'alonger les mots et affaiblir l'énergie et la gravité d'une langue.

On pouvait sans doute suivre, quant aux superlatifs, le goût des Latins, en changeant la place des accens pour

éviter les mots *sdrucciòli*, et du latin *bonìssimum* qui a l'accent sur *nì*, faire *bonissíme* avec l'accent sur *ssì*: en effet, du mot *grandìssimus* les Français ont fait le même superlatif *grandissime*, mot d'ailleurs bas et familier. Cependant ils n'ont pas jugé à propos de s'en servir, comme en italien. (Voy. le chapitre suivant au § 995.)

§ 969. Cette dernière proposition n'est pas assez générale pour donner lieu de croire que la langue française soit tout-à-fait dépourvue de ces sortes de mots. Elle en fait aussi usage, mais pas indistinctement sur tous les mots et dans toutes les occasions. Je vais indiquer un petit catalogue de mots diminutifs que j'ai tirés du Dictionnaire des rimes de Richelet :

Monticule.
Globule.
Perdreau.
Poulet.
Oiselet.
Tantinet.
Ruisselet.
Rondelet.
Pastourelle.
Potelette.
Gaulette
Amourette (*levis amor*).
Violette.
Annette.
Ariette.
Bachelette (*puella*).
Barquette.
Bergeronette.
Boulette (*globulus*).
Cassette (*capsula*).
Chaînette (*catinula*).
Chambrette.
Herbette.
Fleurette.
Croisette (*crux minor*).
Dinette (petit dîner).
Brevet.
Ballet.
Duret (*duretto*).
Grasset.
Jardinet.
Livret.
Madrigalet.
Bambin, etc.

Dans le *Devin du Village* de J.-J. Rousseau, je trouve, dans un même air, les quatre diminutifs suivans ; *fillette*, *seulette*, *chansonnette*, *musette*.

Dans les vers de Ronsard on trouve les diminutifs *rossignolet*, *verdelet* (*subacidus*), *colombelle*, etc. (1).

(1) Les diminutifs de la langue bretonne, qu'on croit dériver de celle

Les Languedociens font grand usage des diminutifs: ils redoublent même quelquefois le *vezzeggiativo*, et disent *pastourella*, et *pastourelleta ;* ils disent *cappel*, *cappellet*, *cappellas* et *cappellassas*. Le mot *cappellet* répond au diminutif *cappelletto*, qui en Sicile et dans le voisinage de Rome, est prononcé *cappillittu*, ou *cappiddittu*. Le mot *cappellas* (et l'on dit aussi *populasso*, *savantas*) répond à *cappellaccio*, ou *cappellazzo*; en changeant *accio* ou *azzo* en *asso*, comme l'on fait dans quelques contrées d'Italie, où l'on dit *disgrassiatasso*, au lieu de *disgraziataccio* (1). L'ancienne langue française abonde en ces sortes

---

des anciens Celtes, ont une terminaison invariable en *ich* ou *ik*, comme je l'ai entendu prononcer, en voyageant dans la Basse-Bretagne: couteau qui, en italien, se dit *coltello*, en langue bretonne se prononce *goutel;* et l'on dit *goutellik* pour exprimer petit couteau: des mots *lapus* (oiseau), *buguel* (enfant), on a fait *lapusik*, *buguellik*, pour exprimer les mots *petit oiseau*, *petit enfant*.

La langue allemande a aussi ses diminutifs.

(1) Voici un exemple de vers languedociens, qui abondent en diminutifs.

LOU PASTOUR AMOUROUS.

Cansou.

Dins un soumbre bouscage
De myrto et de bouissous
Coridon à l'erbage
Menava sous moutous,
Aouprés de sa *Liseta*
Se cresen malhurous,
Sur sa trista *museta*
Cantava sas doulous.

En sa *tourtoureleta*
Lou *tourtourel* hurous
Sus sa tendra *boucheta*
Culis mila *pradetas*,
E dedins las *pradetas*
Lou zéphir amourous
De las jouinas *flouretas*
Espandis lous broutous.

Quand tout sègu de plaire
D'amour a las favous
Ie ou soui lou soul pecaïre
Che siegue malhurous;
Per ma tendra *Liseta*
Moun cor senti brulla,
Sans la trouba *souleta*
Per poudré jen parla.

Hélas per d'amourouses
Que de tristes moumens!
Dins mous yols langourouses
Se vésou mous tourmens.
Se te volé, *Liseta*,
Esprima moun ardou
Lous mots dins ma *boucheta*
Démouroun en prisou.

de mots. Ronsard en a introduit beaucoup d'autres; mais malgré cet auteur, les Français les ont rejetés. Ils appellent ces mots *mignardises des Italiens,* non-seulement par les raisons exposées, et parce qu'ils ont vu que leur langue n'avait pas besoin de ces syllabes pour augmenter ses beautés naturelles, mais aussi parce que les diminutifs et les augmentatifs n'ont pas lieu dans les compositions graves et sublimes, comme le dit le même *Ant. M. Salvini.*

§ 970. Les Français ont cru faire mieux d'exprimer les différens accidens des noms par des mots qu'ils ont voulu placer avant les noms même, tels que les mots *petit*, *grand*, *vilain*, *mauvais*, *méchant*, etc.

Et d'après cette conduite, ils n'ont fait que placer des adjectifs avant les noms, au lieu que les Italiens, pour le même objet, ont placé des syllabes après les mêmes noms. Les premiers ont employé des mots qui ont la force de signifier quelque chose, et les seconds ont employé des syllabes quelquefois de convention, qui par elles-mêmes ne signifient rien.

Ce mot *petit* (1), qui en français peut être employé en plusieurs sens, est rempli de douceur et de délicatesse dans

---

Lou fioc de las estelas
Brilla dins tous yoions
E las rosas nouvelas
Te cedoun sas coulous;
Ah! quand on es tan bela
Pot on haï l'amour,
E d'una mort cruela
Fa peri soun pastour!

Quand aou bos ma Liseta
Ménaras toun *troupel*
Veni, veni *souleta*
Embe toun *pastourel;*
Quand seren souls, pecaïre!
Te dirai moun ardou
E se pot pas te plaïre,
Mourirai de doulou.

(1) Le mot *petit* peut dériver de l'ancien latin *petitum*, qui signifie maigre, mince, délié: ou, suivant Nicot, de l'hébreu *pethi*, *qui idem valet quod apud latinos parvulus.*

ces expressions : *mon petit cœur*, *mon petit amour*, *mon petit*, *mon petit chien*, etc.

Qu'on ne dise pas que les Italiens, pour exprimer ces sortes d'accidens, n'ont besoin que d'un mot, pendant que les Français sont obligés d'en employer deux. Si cela était, les Français exprimeraient, avec deux accens, ce que les Italiens expriment avec un seul, ce qui donnerait un avantage aux premiers. Mais, dans le fait, les Italiens pour énoncer ces sortes de mots, ont besoin d'y ajouter à la fin une ou deux syllabes qui en expriment l'accident, et qui remplacent un adjectif; et les Français, dans le même cas, ont besoin aussi d'une ou deux syllabes, d'un nom adjectif qu'ils placent au commencement du mot avec lequel elles ne font qu'un seul (1). Nous voyons même que, quant aux superlatifs, les Italiens ont besoin des deux syllabes (*ssimo*), au lieu que les Français n'ont besoin que de la seule syllabe *très* (2).

§ 971. Mais quelle différence entre l'expression du superlatif de la langue française et celle de l'italienne ! quelle force, quelle vivacité dans l'une ! quelle faiblesse dans l'autre! Cette particule *très* qui marque l'excès ou l'excellence d'une qualité dans le sujet, exprime avec toute

---

(1) Nous avons observé au § 5, pag. 71, tom. 1, dans la première partie de cet Ouvrage, que les adjectifs qui ont une liaison intime avec leurs substantifs dont ils expriment les qualités, ne font qu'un seul mot avec leur nom principal : en effet, ils perdent presque tout leur accent naturel, qu'ils ne pourraient pas perdre s'ils pouvaient être un mot par eux-mêmes. Nous avons vu que, même dans l'écriture, ces adjectifs faisaient un seul mot avec les substantifs chez les anciens écrivains.

(2) Jules Scaliger fait dériver le mot *très* du latin *ter*. Trippault le dérive du grec *τρὶς*, comme dans *τρισευδαίμων ter fortunatus*, *τρισόλβιος ter beatus*, *beatissimus*. M. Huet lui donne la même origine. Mais Nicot, aussi bien que Ménage, le font dériver de *trans* outre, qui sert à exprimer quelque chose de transcendent, et au-delà de l'ordinaire.

l'énergie le sentiment naturel de l'ame qui, en voulant donner aux qualités d'un objet le degré de superlatif, c'est à ce degré qu'elle attache sa première attention : au lieu que cet *issimo* des Italiens, jeté à la fin des mots comme un dernier rebut des sons inutiles après l'accent, ne parle ni à l'ame ni à l'imagination ; il n'est que faible et coulant avec fadeur. Il est certain qu'il est mieux de dire avec Virgile, *o terque quaterque beati,* que dire *o beatissimi!*

Cependant quelle que soit la faiblesse de ces mots qui, pour exprimer le superlatif absolu, ont emprunté la forme latine par la terminaison en *ssime*, ils ne sont pas étrangers à la langue française, et on les emploie quelquefois sans reproche de barbarisme. Il y en a plusieurs qui sont très-français et très-autorisés ; il y en a d'autres qui semblent bas et triviaux. L'abbé de Lévisac, dans sa *Grammaire française*, cite les mots *généralissime*, *révérendissime*, *illustrissime*, *excellentissime*, *éminentissime*, *sérénissime*. M. Lemarre (*Cours théorique*, pag. 68) en ajoute plusieurs autres. Voltaire a dit *la petitissime*, *parvulissime*, amour *véhémentissime*. Le *Dictionnaire de l'Académie* autorise les mots *bellissime*, *grandissime*, *habilissime*. Le cardinal Retz a fait usage d'*intimissime*, *confidentissime:* on dit partout un négociant *richissime*. Piron a dit : *sorciérissime*. Les Français pourraient en faire de même sur tous les adjectifs ; mais la langue se refuse à de pareilles richesses.

§ 972. En examinant de près, et en comparant dans cette quatrième Partie toutes les propriétés essentielles et accidentelles des langues française et italienne, j'en ai fait voir leur parfaite ressemblance quant au fond, et j'ai relevé leurs prérogatives particulières, et précisément celles de la langue française, que des fanatiques insensés dédaignent d'associer à l'italienne sa sœur. J'ai tâché, autant que mes talens ont pu me le permettre, de défendre cette langue

langue contre les injustes imputations de ses antagonistes. En éclairant au flambeau des faits et de l'expérience, mes raisons et les objets que j'ai analysés, j'ai fait voir à peu près en quoi cette langue approche de l'italienne, en quoi elle l'égale, et en quoi principalement elle est différente : j'ai fait voir que le goût de l'abréviation, la vivacité de l'accent placé à la fin des mots, et les voyelles muettes et nasales, ainsi que *u* et *eu*, sont trois choses par lesquelles ces deux langues ne sont pas indentiquement les mêmes. Et en examinant les qualités de chacune d'elles, il m'a fallu en relever quelques-unes par lesquelles la langue française l'emporte sur l'italienne.

Par ces dernières découvertes, les Français, très-jaloux de leur langue, qu'ils appellent une des plus belles propriétés de leur nation, semblables aux anciens Romains qui, étant les plus puissans de tous les peuples, se croyaient aussi les plus sages et les plus civilisés; les Français, dis-je, qui se sont tenus sur la défensive, passent à prendre l'offensive, à disputer le prix à la langue italienne, et à prétendre que la leur est la plus belle entre toutes les langues vivantes.

Leurs prétentions me sont un titre pour justifier l'objet de mon entreprise en faveur de cette charmante langue. Nous aurons occasion d'examiner, dans le chapitre suivant, jusqu'à quel point elles sont justes ou sexagérées.

CHAPITRE III.

DE LA SUPÉRIORITÉ QUE LES FRANÇAIS VEULENT DONNER A LEUR LANGUE SUR L'ITALIENNE.

§ 973. Quels que soient le mérite et l'efficacité des raisons spéculatives pour prouver la beauté et la bonté d'une langue, et la préférer aux autres, elles ne porteront jamais une conviction complète, si ce n'est dans le cas où toutes les théories seraient exactement confirmées par les faits, suivant lesquels le public apprécie ordinairement le mérite. Il faut se défier des raisons qui peuvent se présenter avec des apparences trompeuses, et en appeler toujours aux faits qui sont de tous les tems, et immuables comme la nature dont ils expriment le langage. Dans la présente question on ne peut juger des effets de la langue française que par l'approbation, l'admiration et la préférence qu'elle a méritées de toutes les nations, dans tous les tems. Car on ne peut pas admirer la beauté d'une langue ni la préférer aux autres, sans que l'oreille, l'imagination, et l'ame de ceux qui la parlent et de ceux qui l'écoutent, ne soient vivement frappées de la douceur, de la sonorité, de l'harmonie, de l'énergie, et du coloris de cette langue.

§ 974. Pour donner une idée de cette réputation et de cette admiration générale dont la langue française a toujours joui de préférence sur toutes les autres, les Français vont l'examiner dans toutes les époques de son existence : ils remontent jusqu'au moment où elle commençait à peine à exister, dans cette enfance où toujours incertaine, presque sans règles, sans préceptes et sans auteurs de grande considération, elle ne put sortir de son berceau

qu'au tems de François Ier, appelé *le père des Lettres*, et au tems de Ronsard, vers la moitié du XVIème siècle. Cet auteur *si studiò* (ce sont les mots d'*Algarotti*, *Saggio sulla lingua Francese*) *di far sì che negli ardiri*, *nell' energia*, *nella copia*, *ed in ciascun altro preggio si potesse uguagliare alla stessa greca* (1). Ils remontent, en un mot, jusqu'à cette époque où la langue française devait encore se former, pour ainsi dire; pendant que la langue italienne était déjà formée et accomplie (*ferma è compiuta*, selon l'expression du même *Algarotti*) par le génie de *Brunetto Latini*, et par celui du *Dante* son écolier, ainsi que par le génie de *Boccaccio*, de *Petrarca*, de *Villani*, de *Passavanti*, et de plusieurs autres excellens auteurs, qui rendirent communes à l'Italie toutes les beautés et les richesses qu'ils purent créer et réunir en un corps de langue.

Ce chapitre sera divisé en quatre articles. On examinera dans le premier ce *qu'elle fut*; dans le second, ce *qu'elle a été*, et ce *qu'elle est à présent* (on parle dans ce second article de la beauté et de l'universalité de la langue française); dans le troisième, ce *qu'elle sera*; et dans le quatrième, on parlera de l'idée qu'on pourrait se former sur l'unité des langues vulgaires ou modernes.

(1) Le roi de France, Charles IX, ne dédaigna pas de composer les vers suivans, pour louer Ronsard :

L'art de faire des vers, dût-on s'en indigner,
Doit être à plus haut prix que celui de régner.
Tous deux également nous portons des couronnes;
Mais roi, je les reçois, poëte, tu les donnes.

ARTICLE PREMIER.

DE L'ÉTAT DE LA LANGUE FRANÇAISE VERS LE XIIme ET LE XIIIem SIÈCLE.

§ 975. Pour prouver la supériorité de la langue française sur l'italienne, les Français s'appuient de l'autorité de *Brunetto Latini*, né à Florence en 1230, et qui enseigna les lettres à *Guido Cavalcanti*, et à *Dante Allighieri*, né dans la même ville à l'an 1265 (1). Cet auteur composa, en langue française, son fameux ouvrage, appelé *il Tesoro*, et fit en vers italiens son *Tesoretto*. Par la lecture de ce dernier, on voit qu'au tems de *Brunetto Latini*, la langue italienne était déjà formée, ou que lui-même avait donné à cet idiome naissant un degré de perfection : on voit en effet que la langue de *Brunetto* est à peu près celle qu'on parle aujourd'hui en Italie ; il paraît même, selon *Salviati*, que *in Firenze si parla oggi manco bene che non si parlava nel tempo di Boccaccio*. On peut dire à bon droit, que *Brunetto* a été le père de la langue italienne, aussi bien que le *Dante*, quoique ce dernier, par la grandeur de son génie, ait donné une étendue plus vaste aux expressions des choses et des idées ; et aussi bien que Boccace qui, selon le même *Salviati*, *accrebbe molto la massa delle parole, e per se stesso formò molti parlari.*

(1) Le nom et l'autorité de *Brunetto Latini* étaient si respectables dans le treizième siècle, que lorsque *Dante* feint d'avoir rencontré l'ombre de ce grand homme dans les Enfers, il se trouva saisi du respect le plus profond :

Io non osava, dit-il, *scender della strada*
Per andar par di lui; ma il capo chino
Tenea, com' uom che riverente vada.

C'est dans le *Trésor* de cet ancien auteur, que l'on trouve les mots suivans : *E' se alcuno domandasse perchè questo libro è scritto in lingua francese, poichè noi siamo d' Italia; io gli rispondo che ciò per due cose: l' una perchè noi siamo in Francia; e l' altra*, PERCHÈ LA PARLATURA FRANCESCA *è più dilettevole è più commune che tutti gli altri linguaggi.* Voici ses derniers mots, tels qu'ils sont dans l'original : *pour chou que la parleure en est plus délitable, et plus commune à toutes gens.*

§ 976. Ainsi, de l'aveu de *Brunetto Latini*, auteur italien, la langue française, dès le commencement du XIIIème siècle, était la plus *agréable*, et par là la plus *commune*. C'est pourquoi, dans la seconde partie du dialogue de l'histoire de *Sperone Speroni*, on lit que *Brunetto non degnò d' adoprare la lingua volgare, ma scriver volle nella Francesca i suoi tesori, come più bella della Toscana : e che dopo la rotta di Montaperti i Fiorentini fuggendo in Francia, e co' popoli di quel regno famigliarmente, dimesticandosi la lingua loro cominciò a farsi ampla e gentile.* C'est aussi pourquoi le *Salviati*, dans le livre II de ses avertissemens sur le Décameron, à la fin du chapitre VII, n'eut aucune difficulté de dire que *la favella provenzale trecento anni addietro, di tutte le volgari ebbe il vanto.* Et avant lui *Bembo* (*libro I, delle prose*), dit que *era per tutto il pònente la lingua provenzale nel tempo in cui fiorì, in prezzo ed in istima molta, e tra tutti gli altri idiomi di quelle parti di gran lunga primiera;* et il déclare que les Italiens, sans en excepter les Toscans, écrivaient à la manière provençale.

§ 977. Si l'on m'oppose, qu'en bonne critique, le témoignage d'un seul n'est pas suffisant pour établir la vérité d'un fait contesté; les Français vont en produire d'autres dont le savant M. Ginguené, dans son *Histoire littéraire*

d'Italie (tom. 1, ch. 6, pag. 389, à la note) me fournit le document suivant : L'abbé Mehus, dans la *Vie d'Ambroise le Camaldule*, parle d'un manuscrit qui se conserve actuellement à Florence dans la *Riccardiana*, écrit, ou plutôt traduit du latin en français, par maître Martin de Canale : ce manuscrit contient l'histoire de Venise jusqu'en 1275. L'auteur, dans son introduction, dit qu'il a choisi cette langue, *parce que la langue française court parmi le monde, et est la plus délectable à lire et à ouïr que nulle autre.*

M. *Fontanini* croit que le *Dante*, dans son *Convivio*, préfère la langue française à l'italienne. Mais, pour dire vrai, le marquis *Maffei* (Observ. Letter., tom. 2, pag. 117) soutient tout le contraire, en disant que le *Dante* fait l'éloge de la française, mais en préférant l'italienne. Je lis dans son *Convivio*, qu'il se plaint des Italiens qui préfèrent la langue provençale à la leur ; et qu'il blâme leur *lâche pusillanimité*, par laquelle ils croient que leur propre langue ne vaut rien vis-à-vis de la provençale.

De toute manière qu'on veuille interpréter le témoignage de ce grand poëte, il en résulte toujours une vérité infaillible qui confirme la grande réputation de la langue française, et la préférence qu'on lui accordait au treizième siècle.

§ 978. Lorsqu'on parle de la langue provençale, on sent bien qu'on entend parler de cette langue romande, ou romance, dérivée de la corruption de la langue romaine : langue si fameuse et si agréable chez les peuples de la Provence, et que les Italiens ne se lassèrent jamais d'imiter, de parler, et d'employer dans la composition de leurs ouvrages. Cette langue était en général la langue française (1). Le cardinal *Bembo*, dans

(1) Le chevalier *Girol. Tiraboschi* (Stor. della Letterat. ital., lib. 3,

ses *Proses; le Redi*, dans ses *Remarques sur son Dithyrambe; Giovanni di Nostradama*, citent environ vingt-quatre auteurs italiens qui composèrent leurs ouvrages en langue française. MM. *Fontanini* et *Mehus* font de même. *Non furon pochi i prosatori italiani*, dit *Tiraboschi* (*Stor. della Letter. ital. lib.* 3, tom. 2) *a' quali piacque di scrivere in lingua Francese, e non pochi sono gli antichi monumenti che ancora ce ne rimangono; benchè niun d' essi sia mai stato, per quanto io sappia, dato alla luce.......*

Noi vediamo, dit le même auteur, *alcuni italiani del* XIII^mo^ *secolo esaltare con somma lode la lingua Francese, e dirla assai più elegante è leggiadra dell' italiana, anzi delle lingue tutte del mondo.*

Bembo, *Salviati*, *Alunno*, *Giambullari*, *Minturno*, *Varchi*, *Tassoni*, et, plus que les autres, le chanoine *Bastero*, font un long catalogue de tous les écrivains italiens qui traduisirent en leur langue les ouvrages des Provençaux.

§ 979. Sans le témoignage même de *Brunetto Latini*, ni celui de Martin de Canale, on ne peut pas mieux prouver la beauté et la préférence de la langue française, qu'en relevant cette espèce d'adoration que nous avons remarquée chez tous les peuples d'Italie qui s'empressaient de la parler, de l'imiter, et d'en emprunter

tom 4), dit que la langue française était différente de la provençale; mais Mons. *Fontanini* (Dell' Eloq. ital., lib. 1, c. 8) affirme que ces deux langues étaient à peu près la même chose.

M. Falconet blâme l'opinion de *Salviati*, qui dit que *Brunetto Latini* avait écrit son *Tesoro* en langue provençale. Cependant *Brunetto* lui-même, et Martin Canale, ont dit qu'ils avaient écrit en français. C'est que le fond de ces deux langues était le même; et il n'y avait entr'elles que quelque différence de dialecte, comme on peut s'en convaincre en lisant les auteurs français de ces anciens tems.

les mots, les formes, les expressions, pour en enrichir la leur; comme on l'a prouvé par le témoignage unanime des auteurs italiens de tous les tems. Le *Dante* s'en plaint dans son *Convivio*, chap. X et XI.

Sperone Speroni, dans le Dialogue *delle lingue*, fit dire à *Lazaro Bonamico*, que *la lingua italiana aveva avuto l'origine e l' accrescimento da' barbari e da quelli principalmente che più odiarono i romani, cioè da' Francesi e da' provenzali da' quali, non pure i nomi, i verbi, gli avverbii di lei, ma l' arte ancora dell' orare e del parlare derivò.*

Et *Giusto Fontanini* s'exprime de la manière suivante: *Dalla lettura de' codici insigni di prose, e poesie dettate in lingua provenzale si conosce facilmente che le frasi, le maniere, le formule, le particelle, e tutto quello che vuol dire eleganza degli scrittori Toscani, sono prese da' provenzali scrittori.* Ainsi l'on peut dire, sans se tromper, ce que *Varchi* disait, que la langue provençale fut une des deux mères de l'italienne; ce qui a passé en proverbe, et qui, encore à présent, est généralement avoué par les Florentins.

§ 980. Une chose fort singulière à remarquer, c'est un passage du *P. Passavanti* qui écrivait vers le milieu du XIVème siècle. Cet auteur, en déclamant contre l'abus qu'on faisait des traductions de la Bible en langue vulgaire, nous donne une idée claire et distincte des défauts qui dominaient dans les langues vulgaires de ce tems: *Il nostro linguaggio volgare*, dit-il, *di proprii vocaboli, spesse volte grossamente e rozzamente, e molte volte non veramente la spongono* (la Bible); et en parlant contre les différentes versions qu'on en faisait, il dit: *quale col parlar mozzo la tronca, come i Franceschi e i provenzali; quali col volgar bazzesco e crojo* (*grossolano e duro*) *la*

incrudèliscono, come sono i Lombardi; quali coll' accento aspro l' arruginiscono, come sono i Romani ;.... i Toscani malmenandola, troppo l' insucidano e abbruniscono, tra' quali i Fiorentini con vocaboli squarciati e smaniosi, e col loro parlare fiorentinesco, stendendola e facendola rincrescevole, la intorbidano. On ne sait pas si le *Passavanti*, par les mots *parlare fiorentinesco*, voulait faire mention de cette affreuse prononciation des consonnes, qui sont articulées par la gorge à l'exemple des Arabes; mais on voit que, quant à la langue française de ces tems, il n'a pu lui attribuer d'autre défaut, si c'en était un, que celui du retranchement des dernières syllabes.

§ 981. Pendant que la langue française était préférée en Italie, et que tous les Italiens la comprenaient et la parlaient (1), elle était aimée et répandue dans tout le reste de l'Europe, en Angleterre, en Allemagne, et même dans l'Orient. (Voy. le Disc. prélim. de M. Rocfort, dans son Glossaire de la langue romance.)

La Chronique des *Slaves* d'Arnold, évêque de Lubec, rapporte que, dans le XIIIe siècle, les Danois envoyaient à Paris leurs enfans pour apprendre le français si propre aux matières dialectiques, légales, etc., à cause d'une certaine célérité qui lui était naturelle, *propter naturalem linguæ celeritatem*.

L'influence de cette langue s'étendait jusque dans l'Irlande. Dans un manuscrit irlandais du XIIIème siècle, publié en Danemarck, on lit qu'un ministre d'État exhortait son fils à donner sa principale application aux deux

(1) Qu'on lise dans la Dissert. 28 de *Muratori* (*Ant. ital.*) un passage où il parle d'un arrêté du gouvernement de *Bologna*, en 1288, par lequel les Jongleurs français (*cantatores francigeni*) avaient reçu défense de chanter dans les places publiques de cette ville des chansons qui blessaient les mœurs.

langues qui étaient d'un usage le plus étendu, au latin, et au *voelsko*; qui est probablement le wallon ou le gaulois, comme le pense M. Mérian.

§ 982. De tous les passages tirés des auteurs italiens, et de tout ce qu'on a dit dans le § précédent, les Français se croient en droit de conclure que leur langue du milieu du XIIIème siècle était la plus belle et la plus répandue entre les langues vulgaires. Les Italiens même ont senti la force de cette conclusion; et ils en voulaient beaucoup à *Brunetto Latini* qui a voulu, en littérateur honnête, le déclarer ouvertement dans son ouvrage : c'est pourquoi *Buono Giamboni*, lâchement jaloux de l'expression de *Brunetto*, n'eut pas assez de probité pour transcrire ce passage dans une traduction qu'il fit de l'ouvrage de cet excellent auteur : et par une conduite indigne, il le supprima tout-à-fait. Il crut par là anéantir un témoignage qui blessait sa vanité nationale. Mais il n'a pas pu atteindre son but; car les éditions antérieures à la traduction de *Giamboni* existent encore dans les bibliothèques de Paris et de Florence; et il ne resta que la honte pour prix de la fraude du traducteur.

ARTICLE II.

DE L'ÉTAT DE LA LANGUE FRANÇAISE DEPUIS LE SIÈCLE DE LOUIS XIV, JUSQU'AU COMMENCEMENT DU SIÈCLE DE NAPOLÉON Ier.

§ 983. On a parlé jusqu'ici de la beauté de la langue française du treizième siècle : langue naissante, incertaine, et non encore perfectionnée, mais qui, dès cette époque même, l'emportait sur l'italienne, élevée, dans le treizième

siècle, au plus haut degré de sa perfection. Mais la langue française n'en est pas restée là : sortie de son enfance, rectifiée, modifiée, purgée, radoucie, enrichie, basée sur des règles fixes et déterminées, garanties par une savante Académie, fécondée et ennoblie par le génie de tant d'écrivains célèbres qui, selon l'expression de Marmontel, ont enseigné à penser et à parler, tels que Corneille, Larochefoucault, Pascal, Bossuet, Molière, Boileau, Racine, Fénélon, La Bruyère, Rousseau, Voltaire, et tant d'autres qui formèrent l'esprit, la langue et le goût de la nation; cette langue, consacrée par le génie, et cultivée avec tant de soin, est parvenue à ce point de perfection où on l'a admirée au siècle de Louis XIV, et où elle est admirée au siècle de Napoléon Ier; pendant que la langue italienne n'est à présent, et ne doit être que celle du treizième siècle, ennoblie et fixée par les génies illustres des Dante, des Boccace et des Pétrarque. Ainsi, par une raison *à fortiori*, on a droit de conclure en faveur de la grande supériorité de la langue française sur l'italienne.

§ 984. Mais contentons-nous de consulter seulement les faits : cette supériorité est amplement démontrée par l'admiration du monde entier. On aime la langue italienne : elle a son mérite particulier ; et cependant on préfère partout la langue française. A force de croire que cette dernière est incapable de rien faire, elle est capable de faire tout : sa noble simplicité, qui peint les beautés de la nature, s'élève à tous les genres de composition : et tandis qu'avant Corneille, on croyait qu'elle ne pouvait pas aspirer à l'honneur du cothurne, ce Normand s'élève pour laisser derrière lui tous les tragiques de son tems : et lorsqu'on croyait que cet art difficile et sublime ne pouvait pas être poussé plus loin, Voltaire arrive,

et avant lui, et plus que lui, Racine, qui ont disputé la couronne aux tragiques grecs et latins : et cette langue, condamnée par l'impuissance de certains esprits à ne pouvoir produire de poëmes épiques dignes d'obtenir une place à côté de l'Iliade, de l'Odyssée, de l'Enéïde et de la Jérusalem délivrée, a pu donner le poëme sur le stérile sujet d'un Lutrin, le Télémaque de Fénélon, la Henriade de Voltaire, etc.

Il est inutile de citer ici tous les noms célèbres des écrivains français, anciens et modernes, et mêmes vivans, qui tous font tant d'honneur à la prose et à la poésie de cette langue : ils sont connus par tout le monde ; ils composent la bibliothèque du genre humain ; ils sont dans les mains de tous les gens instruits et même des dames, qui, en les préférant à tous les autres, en admirent avec enthousiasme les productions de l'esprit et, plus que les productions, les charmes de la langue, la douceur, et cette manière heureuse et facile d'énoncer tout ce que l'on veut avec force, élégance et clarté.

BEAUTÉ ET UNIVERSALITÉ DE LA LANGUE FRANÇAISE.

§ 985. Cette admiration universelle a fait dire au comte *Algarotti* (*Saggio sull' opera in musica*) *esser la lingua francese oramai tanto comune che non vi è in Europa uomo gentile che non la possegga quasi al pari della propria.* (Voy. § 998). Cette même admiration a fait dire à l'anglais Pinkerton dans sa Géographie, que *la langue française est la plus universellement répandue en Europe. Elle ne le cède à aucune langue moderne en variété, en clarté, en précision. Aucune aussi n'exprime mieux tout ce qui a rapport au commerce de la vie, aux affaires, aux plaisirs.* — *Les étrangers de tous pays, de tout âge, de tout sexe, des*

toute condition, dit Fénélon (*Mémoire*, *etc.*), *se font aujourd'hui un honneur*, *et un mérite de savoir la langue française.* C'est de là qu'est dérivée l'excellente Dissertation de l'allemand Schwab (1), sur l'*Universalité de la langue française*, et celle de M. Rivarol, admirée par son style et par quelques vérités qu'il y répand (2).

Leibnitz, dit M. Rivarol, *cherchait une langue universelle*, *et nous l'établissions autour de lui.* Ces deux Dissertations furent couronnées à l'Académie de Berlin, qui, en 1784, en proposa le sujet et les prix, pour relever les beautés d'une langue qui, par un statut inviolable, était l'organe de tous les actes de cette fameuse Académie. Cette honorable universalité de la langue si bien reconnue et si hautement avouée dans l'Europe, tient principalement à sa beauté et à son amabilité répétées du grand nombre d'écrivains, sans lesquels la langue même des Grecs et des Latins, si vantées partout, seraient restées dans l'oubli le plus profond. Qu'on considère la langue française comme placée dans le centre d'un climat tempéré, auquel vont se rapprocher les peuples des deux extrémités du midi et du nord. C'est à ce centre que, pour fixer leur goût, les peuples du nord viennent chercher l'homme du midi, et que les peuples du midi cherchent et trouvent l'homme du nord; et c'est dans ce centre qu'on peut trouver l'homme de toutes les nations.

§ 986. Mais la langue française, qui a conquis l'empire de tout le monde, saura le conserver par la force de son propre génie. (C'est ainsi que les Français parlent en faveur de leur langue). Ce qui distingue notre langue,

(1) Voici l'épigraphe que M. Schwab a mis à la tête de son Discours:
Gallis ingenium, Gallis dedit ore rotundo Musa loqui.

(2) Voici la devise de Rivarol:
Tu regere eloquio populos, o Galle, memento.

disent-ils, des langues anciennes et modernes, c'est non-seulement la pureté, la finesse et la force, mais aussi l'ordre et la construction de la phrase, toujours nécessairement claire (1) et directe; c'est l'ordre et la construc-

(1) « Tous les peuples illustres, dit l'abbé Girard, ont cultivé leur » langue. La française est peut-être celle qui a le plus de dispositions à la » perfection; son caractère consistant dans la clarté, la pureté, la finesse » et la force. Propre à tous les genres d'écrire, elle a été choisie préférablement aux autres langues, pour être celle de la politique générale de » cette partie du Monde; et par conséquent, elle est la seule qui ait » triomphé du Monde. » Ainsi, c'est avec raison qu'on a dit *que la clarté de la langue française est depuis deux siècles la lumière de l'Europe*. (Voyez le Moniteur de Paris, du 9 décembre 1810, p. 1352.)

M. *Angeloni* de *Frosinone*, dans sa Dissertation *sopra Guido d'Arezzo*, pag. 169, à la note, ne veut pas que la langue française soit claire. *Appelleremo*, dit-il, *chiarezza in una lingua il non avere ella che una sola voce per esprimer ciò che noi diciamo* questo, cotesto, et quello; *tantochè con quel francese, unico* ce, *non si sa tavolta se chi parla o scrive voglia denotar cosa prossima a se, o a colui al quale egli favella, o veramente da lor lontana?.... E tutti questi vocaboli (tanto necessarii e tanto ripetuti nel discorso) cioè* NOTRE, VOTRE, NOS, VOS, MES, TES, SES *che indifferetemente pur da' Francesi s'adoperano pe' due generi; sono pur essi una bella dote di chiarezza che à la lingua loro?*

M. *Angeloni* parcourt ainsi plusieurs autres prétendus défauts contre la clarté du langage français, sans négliger même celui de l'uniformité des sons dans les trois personnes au singulier de quelques tems dans les verbes. Semblable à cet hypocrite de l'Évangile, *qui videt festucam in oculo fratris sui*, il ne s'était pas apperçu que cette uniformité se trouve en général la même dans les trois personnes des verbes italiens au subjonctif présent et imparfait, et même à l'imparfait de l'indicatif. Enfin il appelle défaut de clarté cette uniformité entre les noms dont le singulier ne se distingue du pluriel que par une *s* finale qui ne se prononce pas : en sorte qu'à son avis, on ne distingue pas clairement la différence qui existe entre *la table* et *les tables*: cependant il sait bien qu'on sent facilement en italien la différence entre *la bontà* et *le bontà*, *la virtù* et *le virtù*. Mais ce qu'il peut ignorer, c'est qu'indépendamment des articles et des prépositions qui déterminent, sans la moindre équivoque, les genres, les nombres et les cas ou rapports des noms, l'uniformité de ces noms est très-souvent variée par une terminaison masculine qui, au singulier, est brève, et au pluriel, longue : ainsi on dit *le tabăc*, *les tabācs*, *l'accidĕnt*, *les accidēns*, *le sujĕt* et *les sujēts*, etc. Il en est de même dans les verbes; et l'on prononce *il chantaĭt* et *ils chantaīent*, etc.

tion qui forment la logique naturelle de tous les hommes, qui constituent le sens commun, et qui sont si favorables et si nécessaires au raisonnement; et c'est cette admirable clarté qui, réunie aux autres qualités qui l'accompagnent, fera toujours de cette langue une propriété chérie de toutes les nations polies. Tout y concourt pour en assurer le

---

Examinons maintenant le pronom démonstratif *ce*, dans l'usage duquel M. *Angeloni* ne trouve pas le caractère de clarté, parce qu'il ne marque pas assez si la chose dont on parle est près de celui qui parle, ou de celui à qui l'on parle, ou éloignée de l'un et de l'autre. On sait partout que pour indiquer ces situations, les Français font usage, lorsqu'il est nécessaire, de *ceci*, *cela*, *voici*, *voilà*, *celui-ci*, *celui-là*, *ceux-ci*, *ceux-là*, etc. Pour tout le reste, on sait aussi que les pronoms ont un rapport immédiat avec les choses dont on a déjà parlé, et dont on connaît déjà la situation: ainsi ces choses mêmes expriment clairement leur situation sans le secours des pronoms: vouloir répéter dans les pronoms cette situation même, ce serait un pléonasme aussi ridicule que celui d'un homme qui, en admirant une bague au doigt de son ami, lui dirait: *Mon ami, cette bague qui est placée à ton doigt est très-belle.* Voilà pourquoi les Français, dans leur élocution, ne laissent jamais aucune équivoque dans l'usage du pronom en question.

M. *Angeloni* trouve les mêmes équivoques dans les mots homonymes *notre*, *votre*, *nos*, *vos*, *mes*, *tes*, *ses*. Ainsi, à son avis, on ne distingue pas bien de quel genre est *vos* dans les expressions suivantes, *vos délires*, *vos sottises*, *la faute est la vôtre*, *le tort est le vôtre*. Cependant M. *Angeloni* ne devrait pas oublier que, en remarquant au moins les mots les plus essentiels, les homonymes *loro*, *costoro*, *coloro* employés en italien pour le masculin et pour le féminin, ne font et ne peuvent faire aucune équivoque dans l'élocution italienne. Il ne devrait pas même ignorer, que les mots *quei*, *questi*, *quegli*, *altri*, employés en italien au singulier et au pluriel, *gli* pluriel nominatif de l'article *lo*, et employé aussi pour le singulier au datif et pour l'accusatif au pluriel, *gliele* et *gliene* employés au datif et à l'accusatif, au masculin et au féminin, au singulier et au pluriel, ne sont pas réputés faire équivoque dans la riche langue italienne.

Bien plus juste et plus savant que M. *Angeloni*, le célèbre italien abbé *Denina* a reconnu et publié *que la langue française est plus parfaite et plus précise que l'italienne dans l'emploi du pronom relatif. L'Italien*, dit-il, *emploie toujours* CHE *au nominatif et à l'accusatif; ce qui cause souvent des équivoques, et retarde l'intelligence de ce qu'on lit et de ce qu'on entend lire.* Et voici la langue française devenue souvent plus claire que l'italienne, en dépit de M. *Angeloni*, et d'après l'autorité d'un homme sur lequel on peut au moins compter.

présage. On y aime jusqu'à sa prononciation *qui porte l'empreinte de son caractère. Cette prononciation*, dit M. Rivarol, *est plus variée que celle des langues du midi* (1), *mais elle est moins éclatante* (2) ; *elle est plus douce que celle des langues du nord, parce qu'elle n'articule pas toutes ses lettres : le son de l'*e *muet, toujours semblable à la dernière vibration des corps sonores, lui donne une harmonie légère qui n'est qu'à elle.*

§ 987. Qu'on ne dise pas que l'universalité de la langue française n'est point l'effet de sa supériorité sur les autres, mais qu'elle tient plutôt aux avantages du sol, à la position géographique de la France, aux modes et à la flexibilité du caractère français, à l'abondance des auteurs classiques généralement estimés, enfin, à la supériorité politique et militaire. Qu'on ne dise pas que, sans ces avantages, on n'aurait tenu aucun compte de cette langue, qui ne peut plaire par cet ordre et par cette construction constamment directs, réprouvés par toutes les nations antiques et modernes dont les langues sont agréable-

(1) *Elle est plus variée*, par toutes les raisons exposées dans tout le cours de cet Ouvrage. Car enfin la langue française ayant toutes les terminaisons des mots par des voyelles, comme en italien, elle a de plus les terminaisons par voyelles nasales, par *e* muets, et presque par toutes les consonnes. Les accens qui marquent les voyelles finales, les rendent plus sensibles et plus éclatantes, ce qui en prouve plus évidemment la variété. Ces réflexions n'ont pas été faites encore pour la défense de la langue française.

(2) *Elle est moins éclatante !* Cette expression n'est pas tout-à-fait exacte. On attribue des défauts à cette langue, parce qu'on ne l'a pas assez analysée. Toutes les voyelles éclatantes de la langue italienne se trouvent abondamment dans la française ; elle éclate plus que l'italienne, par cet accent toujours vibré qui pèse sur toutes les voyelles finales. Serait-elle moins éclatante que l'italienne, si, pour corriger la monotonie des voyelles, elle mêlait à ses mots les sons sourds et muets qu'elle a de plus ? Ne voit-on pas que ces sons sourds et vagues mis en contraste avec les autres, les rendent même plus éclatans, par une agréable illusion qui surprend l'oreille ? Si cette langue est moins éclatante à cause des sons sourds, pourquoi ne serait-elle pas moins sourde à cause des sons éclatans ?

ment variées à l'aide des inversions qui savent si bien imiter les passions et l'harmonie. Qu'on ne dise pas que le génie circonspect de cette langue enchaîne l'imagination, comme l'avoue Rivarol même, lorsqu'il dit que *les métaphores des poëtes étrangers ont toujours un degré de plus que les nôtres; ils serrent le style figuré de plus près, et leur poésie est plus haute en couleurs.* Qu'on ne dise pas enfin que, sans ces avantages, on n'aurait attaché aucun prix à cette langue stérile et pauvre, dépourvue de ces agréables diminutifs, augmentatifs, etc., qui rendent la langue italienne la plus belle de toutes les autres.

§ 988. Ces objections seront toujours trop faibles pour pouvoir détourner les Français de l'idée qui attribue l'universalité de leur langue à la beauté de ses tours, de ses expressions, de sa prononciation, de sa constitution entière.

La langue française, répondent-ils, est devenue universelle, par la raison qu'elle est universellement aimée plus que les autres; et elle est universellement aimée par ses beautés, soit connues, soit cachées qui, de quelque manière que cela puisse être, charment les cœurs, et subjuguent la haine même de ses rivaux.

Quand on lit en Europe, en Asie, en Amérique, les vers de Racine, les proses de Rousseau, le Télémaque de Fénélon, les sermons de Massillon, etc. on y est entraîné et séduit par ce torrent d'élocution qui est si douce et si heureuse, qu'elle semble distraire l'attention des idées enveloppées dans les voix et dans les articulations : l'oreille ravie en saisit l'harmonie avec transport; et, dans le premier mouvement qui nous porte à l'effusion du plaisir, on s'écrie, *quelle belle langue!* ensuite, par un autre mouvement calme et réfléchi, on répète, *quelles belles idées!*

Quelles qu'aient été les circonstances qui concoururent à favoriser l'universalité de la langue française, elles ont agi toujours sur la base de ses beautés naturelles ; sans quoi on aurait bien pu faire l'effort d'apprendre cette langue, mais jamais l'effort de vouloir l'aimer ; et alors son universalité aurait été difficile et même impossible.

Ce n'est pas seulement la France qui se vante d'avoir d'excellens auteurs en tout genre ; qu'on se rappelle que (sans parler ici des auteurs italiens) l'Angleterre a aussi ses Locke, ses Newton, ses Shakespear, ses Adisson, ses Milton, ses Pope, ses Dryden, ses Young, etc. : l'Allemagne compte aussi les siens : cependant les ouvrages de ces auteurs ne sont réservés en général qu'à être lus une fois par quelque savant, et souvent on aime mieux en lire les traductions en français. Ce n'est pas encore assez : malgré l'attachement naturel à leur propre langage, les savans aiment fort souvent publier les productions de leur esprit en langue française ; et partout on en voit des exemples (1).

Les motifs politiques peuvent, il est vrai, provoquer l'universalité d'une langue. Les langues deviennent conquérantes comme les peuples conquérans ; elles suivent les drapeaux victorieux, et vont se naturaliser chez les peuples soumis, intéressés à plaire aux nouveaux maîtres. La prépondérance même d'une grande nation sur le système politique peut influer sur la domination d'une langue. C'est ainsi que l'on a vu la langue latine dominer sur toutes les provinces conquises de l'Empire romain ; c'est ainsi que les triomphes d'Alexandre introduisirent

(1) *Io so*, dit M. l'abbé *Denina* (Opuscules de l'usage de la langue française), *che parecchi fisici, e naturalisti toscani, o viventi in Firenze da quasi un mezzo secolo, preferiscono di scrivere in francese; persuasissimi di poter più chiaramente, e più precisamente spiegarsi, che nella lingua patria.*

la langue grecque dans l'Asie et dans l'Egypte ; et c'est ainsi qu'il fut une époque à laquelle la langue des Espagnols eut sur toute l'Europe la même influence que leur politique : elle fut la langue des Cours : on se piquait de savoir l'espagnol, comme on se fait honneur aujourd'hui de parler français : la poésie, les compositions théâtrales en cette langue obtenaient la préférence : on aurait dit que cette nation, qu'on croit avoir été la première à cultiver les arts, eût été destinée plutôt à donner des lois à la littérature qu'à en recevoir. Mais il est également vrai que la domination de la langue latine ne put se soutenir que par la force : et lorsque, par une fatalité ordinaire, l'Empire romain fit pressentir l'époque de sa décadence, chaque nation secoua le joug de la langue étrangère, sans attendre qu'il tombât dans une ruine totale : la même chose est arrivée à la langue espagnole. La seule langue française, sans autres armes que ses attraits naturels, domine, comme on le voit, jusque dans le cœur de ses ennemis même.

Remontons au treizième siècle, et nous verrons dans l'influence politique et dans la culture des lettres, peu de motifs capables de soutenir l'universalité de la langue. On verra combien est faible l'opinion de *Tiraboschi*, qui fait dériver la domination de la langue française en Toscane, de l'influence de Charles d'Anjou, qui régnait à Naples en 1226. En outre, quelle prépondérance pouvait-on donner aux rois de France sur l'Europe entière ? Les deux grands princes qu'on vit briller dans ces tems-là, Philippe-Auguste et Louis IX, bornaient, en général, leur pouvoir à la défense de leur royaume. Quant aux lettres, le treizième siècle était la suite du dixième et du onzième, qui offraient en France une barbarie dont on a de la peine à se former une idée. Malgré ces malheureuses croisades, qui servirent au moins à faire passer en France la

civilisation de l'Asie et les connaissances des Sarrasins; malgré l'éclat passager des Troubadours qui cultivaient la langue; l'ignorance, la corruption et la grossiéreté des mœurs étaient au comble dans le treizième siècle : on a eu toute la peine possible pour abolir en France ces fameuses fêtes des fous et des ânes.

Quel que soit enfin le nombre des circonstances tirées de la localité, des mœurs, de la politique, elles ne pourraient avoir de l'influence que sur quelque classe particulière d'hommes, et sur quelque nation; mais les femmes pourraient en être exceptées en grande partie; une grande partie du peuple devrait aussi en être exempte; on pourrait au moins en exclure les habitans de la Chine, de la Perse, et d'autres nations éloignées, qui n'ont que peu ou point de rapports politiques avec la France. D'après ces considérations, l'universalité de la langue française serait réduite à peu de chose. Cependant elle existe sans aucune restriction. Partout, sans en excepter les Chinois et les Persans, qui en sont très-passionnés, on l'aime de préférence aux autres (1). Mais pour l'aimer, il faut d'abord la connaître, et on la connaît d'après les ouvrages des auteurs qui l'écrivent, d'après les personnes qui la parlent, et d'après les circonstances qui en facilitent le commerce.

§ 989. Quant à l'ordre et à la construction directe

(1) *Noi udiam dire tutto dì che più bello è quello che più piace*, dit l'abbé *Denina* : *or se la lingua francese piace più universalmente che la toscana : si può con ragione pretendere che la lingua francese sia realmente la più bella*. (Opuscules de l'usage de la langue française.)

A ce même endroit, le savant auteur fait mention du plus savant des anciens Florentins, *Brunetto Latini*, qui préféra d'écrire son *Tesoro* en langue française, en disant qu'elle lui paraissait la plus agréable, quoiqu'elle fût alors bien loin d'avoir atteint la perfection où elle est parvenue de nos jours.

qu'on reproche à la langue française, et dont on a déjà fait mention aux §§ 877, 953 *bis*, nous avons fait voir au § 986, que cette syntaxe française, régulièrement invariable, en se rapprochant de la nature et de la bonne logique, rend la langue à jamais aimable et universelle.

L'excellence d'une langue ne consiste que dans la clarté de l'expression. Les langues ont été instituées pour expliquer ce que l'on pense; elles sont le lien le plus essentiel et le plus agréable de la société : celle donc qui, sans des secours extraordinaires, énonce le plus promptement et le plus nettement les conceptions de l'esprit, surpasse en beauté toutes les autres. Les Français, en suivant exactement dans leurs discours l'ordre de la pensée qui est celui de la nature, en refusant d'imiter les Latins qui, dans leurs inversions, font voir que la charrue peut aller avant le bœuf, et que la queue peut conduire la tête, et enfin en parlant comme ils pensent, pendant que les Latins pensent autrement qu'ils ne parlent; font voir que la phrase de leur langue est la plus naturelle à l'esprit, la plus conforme au bon sens, et la plus juste.

Cependant nous avons observé au § 953 *bis*, que la langue française admet, plus qu'on ne le pense, des inversions approuvées par la raison, avec lesquelles on peut au besoin arrondir, adoucir, et varier les phrases, et régler l'ordre des mots suivant l'inspiration de l'ame et les mouvemens du cœur. Mais en accordant même que sa construction rigide, contraire à l'abus des transpositions, gêne la marche des poëtes et des musiciens, puisqu'elle est, selon l'expression de Rivarol (1), presque toujours *contraire*

(1) Pour prouver que *les sensations nomment le premier l'objet qui frappe le premier*, Rivarol, dans une note de son Discours sur l'universalité de la langue française, donne l'exemple suivant: *Monsieur*,

aux sensations qui nomment le premier l'objet qui frappe le premier; il sera pourtant toujours vrai que ces petits obstacles, qui n'ont jamais alarmé les beaux génies français, comme on le voit dans toutes leurs productions heureuses, sont abondamment compensés par la clarté du

---

dirait un Français, *prenez garde à un serpent qui s'approche*, pendant qu'un Latin eût crié : *Serpentem fuge.*

Rivarol se trompe. Le Français aurait dit : *Un serpent !* et non pas: *Monsieur, prenez garde à un serpent qui s'approche*; et le Latin n'aurait pas suivi l'impulsion de son idée et de sa sensation, s'il eût dit, *serpentem fuge* : il est vrai qu'il a vu d'abord le serpent; mais de cette première sensation est résultée l'idée d'en avertir son compagnon, *et son* idée principale est *de fuir* : cette idée est donc la première qu'il veut communiquer, en suivant le mouvement de sa passion de crainte. C'est peut-être par cette raison que Virgile, Eglog. 3,

Frigidus, ô pueri, fugite hinc, latet anguis in herba.

Ainsi il arrive très-souvent que les inversions qu'on croit favorables à la poésie qui doit imiter tous les mouvemens de la passion, sont contraires à son art essentiel d'imiter.

Le goût des inversions, telles qu'on en fait usage en Italie, dominait anciennement en France. Tout y était permis pour arranger les vers. J'en choisis un exemple dans les poésies de l'immortel François Ier : ce sont quatre vers qu'il écrivit de sa propre main au bas du portrait d'Agnès Sorel, maîtresse de Charles VII, de cette Dame qui fit valoir l'amour que ce prince avait pour elle, pour sauver la France de l'invasion des Anglais prêts à s'emparer de la capitale :

Gentille Agnès, plus d'honneur tu mérite,
(La cause étant de France recouvrer.)
Que ce que peut dedans un cloître ouvrer
Close nonnain, ou bien dévot hermite.

Ces vers sont excellens; ce sont des *endecasillabi* qui, excepté le premier, ont l'accent sur la sixième ou sur la huitième; et sont parfaitement semblables aux vers héroïques italiens. Le style, les inversions ne diffèrent pas de la versification italienne.

Que si l'on veut parler des inversions naturelles, il faut consulter de près Racine et La Fontaine, et l'on verra que, sans blesser le génie de leur

style, par la régularité des expressions, et par le grand avantage de se trouver exempts de tous les graves inconvéniens produits par les inversions.

---

langue, ils ont nommé le premier l'objet qui frappe le premier, lorsque la situation l'a exigé.

Voici de fort jolies inversions que je trouve dans la Henriade de Voltaire :

Du Dieu qui nous créa, la clémence infinie,
Pour adoucir les maux de cette courte vie,
A placé parmi nous deux êtres bienfaisans,
De la terre à jamais aimables habitans,
Soutiens dans les travaux, trésor dans l'indigence ;
L'un est le doux sommeil, et l'autre est l'espérance.
L'un, quand l'homme accablé, sent de son faible corps
Les organes vaincus sans force et sans ressorts,
Vient, par un calme heureux, secourir la nature,
Et lui porter l'oubli des peines qu'elle endure :
L'autre anime nos cœurs, enflamme nos desirs,
Et, même en nous trompant, donne de vrais plaisirs.

Quelle autre langue aurait pu mieux remplir et arrondir cette période, où l'on voit en effet des inversions ?

En voici d'autres dans le *Cinna* de Corneille, lorsque Cinna parle de l'autorité suprême :

Avec ordre et raison les honneurs il dispense,
Avec discernement punit et récompense ;
Et dispose de tout en juste possesseur,
Sans *rien* précipiter, de peur d'un successeur :
Mais quand le peuple est maître, on n'agit qu'en tumulte
La loi de la raison jamais ne se consulte, etc.

Mme Deshoulières donne un exemple d'inversions dans les vers suivans :

Dans le transport qu'inspire
Cette agréable saison,
Où le cœur à son empire
Assujétit la raison.

Sans transcrire ici une infinité de belles inversions répandues dans tous les ouvrages de Boileau, je citerai seulement les premiers vers de son Art poétique, lesquels se distinguent par un air de noblesse qui dérive de ces légères inversions :

C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur
Pense *de l'art des vers* atteindre la hauteur :

On sait que les plus grands écrivains se plaignent de l'abus qu'on a toujours fait des inversions en prose et en vers : ils sentent bien qu'elles ont toujours été l'unique source des difficultés et des équivoques, des piéges et des surprises (1) ; aussi sont-elles merveilleuses pour les oracles, comme dans celui de Delphe, *ajote, Eacide*,

---

S'il ne sent point *du ciel* l'influence secrète,
Si son astre, *en naissant*, ne l'a créé poëte,
Dans son génie étroit il est toujours captif;
Pour lui Phebus est sourd, et Pégase est rétif.
O vous donc qui, brûlant d'une ardeur périlleuse,
Courez *du bel esprit* la carrière épineuse,
N'allez pas *sur des vers sans fruit* vous consumer,
Ni prendre pour génie un amour de rimer.

Les inversions suivantes ne sont pas moins belles :

« *A la Religion* soyez toujours fidèles. »

« C'est Dieu qui *du néant* a tiré l'Univers,
» Et lui seul *des mortels* fait la félicité. »

« *A ta faible raison* garde-toi de te rendre :
» Dieu t'a fait pour l'aimer, et non pour le comprendre». *Volt. Henr.*

« Dieu fit *dans ce désert* descendre la sagesse. »

« Jamais *de la nature* il ne faut s'écarter. »

« *Pour des cœurs corrompus* l'amitié n'est point faite. »

Et moi, pour toute brigue et pour tout artifice,
De mes larmes au ciel j'offrais le sacrifice. *Rac. Esther, act.* 1.

C'est Vénus toute entière *à sa proie* attachée. *Rac. Trag. Phédr.*

T'es-tu *de ce chapeau* pour toujours emparé? *Molièr. les Fâcheux.*

Voy. d'autres inversions au § 877, n. 6, et au § 953 *bis*.

Dans les comédies de Molière on trouve souvent des inversions outrées ; on y voit clairement que l'auteur s'est permis de les employer par le besoin impérieux d'arranger les vers ; ce qui n'est pas reçu chez les poëtes modernes.

Voici d'autres inversions qu'on trouve dans la prose même : *La vérité que doit chercher un prince, est la connaissance des rapports*, etc. — C'est à présent de sa liberté même qu'il doit se méfier. — A la tête de son parti marchent l'ambition et la cupidité, etc. *Marmontel, dans son Bélisaire.*

(1) Cicéron, à la première ligne de son ouvrage *de Officiis*, commence par

Romanos vincere posse. Elles sont merveilleuses aussi pour la chicane, comme dans l'exemple d'un des juges de Charles I[er], lorsqu'il crut se sauver par une équivoque : *si alii consentiunt, ego non dissentio* : il ponctua ainsi : *ego non; dissentio.* Aussi, quand on lit Démétrius de Phalère, est-on frappé, dit Rivarol, des éloges qu'il donne à Tucydide, pour avoir débuté dans son histoire par une phrase de construction toute française?

Quel tourment pour ceux qui lisent ou qui entendent lire les langues à inversions! quel embarras de rejoindre dans l'entendement les deux extrémités d'une phrase, comparée à un serpent qui mord sa queue! On y reste suspendu comme un voyageur devant des routes qui se croisent, indécis et ne sachant à quoi s'en tenir : il attend que toutes les finales l'aient averti de la correspondance des mots; son oreille reçoit les sons, et son esprit, qui n'a cessé de décomposer pour composer encore, résout enfin le sens de la phrase, comme un problème. Quelle étrange tyrannie du caprice, que de vouloir obliger l'esprit à combiner, dans un premier jugement sur chaque phrase, les mots bizarrement arrangés; et, après cela, par un second jugement interposé entre une phrase et l'autre, saisir le sens des mots de celui qu'on entend parler. On veut lui faire comprendre en deux tems, en deux opérations, ce qu'il pourrait comprendre naturellement et sans équivoque en une seule. On dirait que le don précieux de la parole, dont le premier but est d'entendre et de se faire entendre, n'est,

---

une équivoque : en parlant de Cratippe, il dit : *Quamobrem disces à Principe hujus ætatis philosophorum, quamdiù voles, etc.* Par une légère transposition il fait douter si Cratippe était le prince de cet âge de philosophes, ou s'il était le prince des philosophes de cet âge. Quand Juvénal, dans sa satire IX, dit : *Fata regunt homines*, on ne saurait pas s'il veut dire que les destins gouvernent les hommes, ou les hommes les destins.

dans la bouche de certains peuples, qu'un jeu énigmatique de mots pour surprendre et pour tromper. La langue française semble être faite pour être l'organe de la vérité et de la raison.

§ 990. Pour porter un jugement exact sur cette matière, il faut distinguer deux sortes d'inversions dans les langues : l'une, qui est naturelle et nécessaire ; l'autre, arbitraire et artificielle. La première imite, dans l'arrangement des mots, les mouvemens et les impulsions de l'ame et du cœur : elle nomme le premier l'objet qui frappe le premier ; et alors le mot *inversion*, à la rigueur, est impropre. Dans un tel cas, les inversions que nous appelons naturelles, n'ont d'autre règle que l'intérêt de l'ame et du cœur (1). Cette règle est nécessaire, et il est certain que la langue doit servir comme d'instrument fidèle à l'ordre des idées de l'ame, et les idées ne doivent pas être assujéties, comme des esclaves, aux règles quelquefois arbitraires de la langue, pour ne point donner dans l'absurdité que la langue n'est pas d'accord avec le cœur, ce qui anéantirait le véritable goût de l'éloquence. Souvent, dès que la passion est en mouvement, elle suggère des idées tumultueuses avec un ordre bien différent de celui qui suppose les passions en repos. C'est dans ce trouble des passions dont il faut savoir distinguer les degrés, que les inversions

(1) Denis d'Halicarnasse dit : « Je m'imaginais que les noms exprimant » l'objet devaient être avant le verbe qui n'est qu'accessoire à l'objet ; le » verbe avant l'adverbe, parce qu'il faut savoir l'action avant la manière » de l'action ; le substantif avant l'adjectif, par une raison pareille. Mais » j'ai trouvé tant d'exemples contraires, que je suis persuadé que la logique » ne peut pas diriger l'orateur dans cette partie. »

M. Batteux, en méditant sur ces paroles de Denis, s'exprime de la manière suivante : « Denis d'Halicarnasse avait bien senti qu'il devait y avoir » un principe pour les constructions ; mais il le chercha dans l'esprit de » l'homme, au lieu qu'il eût fallu le chercher dans son cœur : c'est l'intérêt qui fait parler les hommes, et c'est aussi lui qui règle l'ordre des » mots, en les plaçant selon leur degré d'importance. »

appelées par Quintilien *hyperbate*, sont employées à propos. Mais ces inversions se bornent ordinairement à placer la première une phrase qui devait être la seconde, et à placer dans les phrases le régime direct ou indirect avant le verbe, les adjectifs avant ou après le substantif, l'adverbe avant le verbe, ce qui ne rend le sens de la phrase ni équivoque, ni obscur. On a déjà observé partout que cette espèce de syntaxe n'est pas étrangère à la langue française.

La seconde espèce d'inversion, c'est-à-dire l'artificielle et l'arbitraire, consiste dans un renversement total, ou plutôt dans la destruction de la construction directe et naturelle, sans aucun autre objet que celui de rendre harmonieux les phrases et les vers : c'est un hyperbate, dit Quintilien, que la grâce du discours demande souvent ; c'est quelquefois un voile ingénieux et léger que l'esprit lève avec plaisir pour découvrir le sens qui y semble caché.

Quand je médite sur l'objet de cette seconde espèce d'inversion, je me rappelle la sottise de ce *Bibliomane*, qui pour donner de la symétrie aux livres de sa bibliothèque, en fit raser une partie des plus grands pour les rendre égaux aux autres qui étaient d'un format plus petit. On voit ici, au premier abord, que de semblables inversions qui ont un objet différent de celles de la première espèce, sont contraires à la nature du discours : et l'on voit ensuite, qu'elles sont propres aux langues qui semblent ne pouvoir être aimables qu'à l'aide de ces irrégularités. Alors les abus de l'inversion n'ont plus de bornes. Tel fut le caractère de la langue latine, que les peuples de l'Europe asservie à l'empire Romain, et le peuple même de Rome, furent las de suivre. Penseriez-vous, par hasard, que ce fut pour imiter les mouvemens de l'ame ou du cœur que Virgile dit : *Tityre tu patulæ recubans sub tegmine fagi, silvestrem tenui musam meditaris avenâ?* — *Juvenes*

fortissima frustrà pectora, si vobis audentem extrema cupido certa sequi. . . . succurritis urbi incensæ? Ænéid. liv. 2, v. 347. — *Saxa vocant Itali, mediis quæ in fluctibus aras?* — qu'Ovide dit : *res est solliciti plena timoris Amor?* que Lucain dit : *quam magnum virtus crimen civilibus esset*, etc. ? Si cela était, le Tasse a donc fait une grande faute au premier mot de son grand poëme, lorsqu'il dit : *Canto l' arme pietose*, en imitant le vers de Virgile, *arma virumque cano* (1).

Mais ces abus, qui ont été modérés par les Italiens dans la nouvelle langue, ont été détruits par les Français dans la langue même, en n'admettant d'autres inversions que celles qui sont autorisées par la nature, telles que nous les avons remarquées aux §§ 877, n°. 6, 953 *bis*, 989 à la note ; inversions faciles à démêler, et dont l'esprit aime à être surpris et occupé, sans éprouver rien de pénible ; inversions qui ne sont quelquefois que des petits écarts d'où résultent

---

(1) Il y a des auteurs qui prétendent que les inversions latines ne sont pas proprement telles ; et que ce sont plutôt les langues modernes qui, en s'écartant de la langue latine leur mère, font usage des inversions, contre l'ordre naturel du discours. Ils s'appuient de ce passage de Cicéron (de Oratore, lib. 3) : *Ut latinè loquamur evitandum est ut verba afferamus ea, ut sic et casibus et temporibus, et genere et numero conservemus, ut nihil perturbatum ac discrepans, aut præposterum sit.* Par ces mots, on présume que la langue des auteurs latins, étant celle que Cicéron prescrit, ne faisait usage d'aucune inversion, et n'avait rien qui eût été *perturbatum, discrepans, aut præpositum.*

Cependant Cicéron même, *de Partitione Oratoria, lib. 7*, dit : *In conjunctis autem verbis triplex adhiberi potest commutatio, non verborum, sed ordinis tantummodò ; ut cùm semel dictum sit directè sicut naturâ ipsa tulerit, invertitur ordo, et idem quasi sursum versus, retròque dicatur.* Ces mots prouvent assez, je pense, que Cicéron reconnaissait dans la texture des phrases latines les inversions qui ne sont pas selon l'ordre et selon la nature.

M. Dumarsais, dans son Discours sur les *inversions*, fait voir l'inconséquence des auteurs cités, non seulement par l'usage d'une bonne logique, mais aussi par l'autorité incontestable de Donat, d'Isidore, de Servius, de Priscien, et de Quintilien.

la grâce et la vivacité du style. Qu'on ajoute à ces transpositions permises, celles qui dérivent de l'usage des particules employées comme des pronoms conjonctifs placés avant le verbe, ce qui donne aux langues modernes beaucoup de grâce, d'énergie et de précision. Toute autre inversion n'est et ne doit être permise dans une langue raisonnable et savante, qui par ses ressources naturelles a montré assez de ne pas en avoir besoin (1): ces inversions sont suffisantes pour remplir l'un et l'autre objet, auxquels, comme je viens de le dire, elles sont destinées.

Quant à la variété et à la noblesse du style, les Français, honteux de vouloir l'obtenir par des inversions folles et outrées que la raison ne saurait jamais approuver, et par des sacrifices de la clarté, propriété essentielle et même unique des langues, ont tâché de l'acquérir, et l'ont acquise par les ressources naturelles de leur langue, qui donne par là une preuve évidente de sa supériorité; puisqu'elle montre d'avoir en elle-même ce que les autres langues n'ont pas.

En effet, si les Latins, les Grecs, les Italiens, ont eu et ont besoin des inversions des paroles et du bon sens pour donner à leur langue de l'harmonie et de la douceur; de combien d'éloges ne doit-on pas combler la langue française, qui par un effort prodigieux de la philosophie qui présida

(1) Les inversions françaises ont certaines règles et certaines bornes au-delà desquelles il n'est pas permis de sortir. Ces règles et ces bornes qu'on voudrait rejeter comme tyrans du génie, n'en sont en effet que les guides, et servent à garantir cette belle langue d'une corruption que la folie et l'inconséquence de l'imagination de ceux qui la parlent, pourraient provoquer. C'est à la sagesse des poëtes et des orateurs, d'éclairer la langue et sa versification du flambeau de la raison, et d'apprendre à l'imagination à soumettre ses caprices aux lois du bon sens. Sans ce frein qui retient le caprice, chaque écrivain, en s'érigeant en juge de ses pensées, se formerait une langue à sa façon; et *l'on courrait le risque*, comme le dit M. de la Harpe, *au bout de quelque tems, de ne plus s'entendre du tout.*

à sa formation, sans intervertir l'ordre et le bon sens, et en suivant les traces de la nature, a pu se suffire à elle-même pour déployer avec clarté et énergie toutes les beautés de l'éloquence oratoire et poétique?

§ 991. En voulant répondre à toutes les parties des objections, on ne dira qu'un mot sur ce passage de Rivarol, qu'on a voulu citer contre la poésie française. Rivarol, qui n'a défendu que faiblement la langue de son pays, *n'avait pas une idée exacte des ressources de la poésie française, et des convenances de la prose de cette langue*, comme l'observe le Spectateur français. Il se plaît à accorder, contre sa langue, ce que les savans étrangers sont bien loin de lui imputer, et ce que les poésies des Français sont prêtes à démentir à chaque trait.

Ainsi on ne fera qu'une courte réponse sur la prétendue pauvreté de la langue française: cette pauvreté même fait tout son éloge: propre à énoncer tout ce qu'elle veut avec peu de mots, elle est comparable à ces machines les plus belles et les plus parfaites dans lesquelles l'art emploie moins de mouvemens, de forces et de roues qu'il est possible. Lorsqu'on a lu Montaigne, Fontenelle, Pascal, Malherbe, Corneille, Molière, Racine, Despréaux, Bossuet, Fléchier, Massillon, Fénélon, Mme de Sévigné, La Fontaine, les deux Rousseau, Montesquieu, Voltaire, Vertot, Buffon, Barthélemy, Delille, etc., etc., pourrait-on avoir si peu de cœur, et l'ignorance pourrait-elle se mêler à la mauvaise foi pour trouver la moindre trace de pauvreté dans cette langue qui a servi d'organe aux idées de ces classiques à jamais illustres; et pour en relever la preuve la plus convaincante qu'elle ne cède ni en douceur, ni en force, ni en hardiesse à aucune des langues connues? — Si quelques mots pouvaient manquer à la langue française, qui est-ce qui aurait pu empêcher que, loin de retrancher

de la langue de Marot et d'Amiot plus de mots qu'on n'en a introduits, comme s'exprime Fénélon, on en eût augmenté la masse, en les choisissant même dans toutes les langues anciennes et modernes ? (1)

§ 992. Que si la langue française n'admet que peu ou point de ces diminutifs dont on a déjà assez parlé aux §§ 968, 969, 970, et les *mignardises de l'italienne ; son allure n'en est que plus mâle*, sans cesser en même tems de répandre partout cette douceur, et cette mollesse qui la caractérisent, et qui se trouvent dans le corps même de ses mots. En effet, quels diminutifs italiens appelés *vezzeggianti*, peuvent égaler la délicatesse des mots français mignoter, mignard, mignon, mignonne, cajoler, cajoleur, charmer, charmant, orphelin, nourricier, ménagère, etc.? *Dégagée de tous les protocoles que la bassesse inventa pour la vanité, et la faiblesse pour le pouvoir, la langue française en est plus faite pour la conversation, lien des hommes et charme de tous les âges ; et, puisqu'il faut le dire, elle est de toutes les langues la seule qui ait une probité attachée à son génie. Sûre, sociale, raisonnable, ce n'est plus la langue française, c'est la langue humaine ; et voilà pourquoi les puissances l'ont appelée dans leurs traités.*

C'est reconnaître toujours et de plus en plus la supério-

(1) « J'entends dire (dit Fénélon dans sa Lettre sur l'Éloquence), que les » Anglais ne se refusent aucun des mots qui leur sont commodes : ils les » prennent partout où ils les trouvent chez leurs voisins. De telles usurpations » sont permises. En ce genre tout devient commun par le seul usage. Les pa- » roles ne sont que des sons dont on fait arbitrairement les figures de nos pen- » sées. Ces sons n'ont en eux-mêmes aucun prix. Ils sont autant au peuple qui » les emprunte qu'à celui qui les a prêtés. Qu'importe qu'un mot soit né dans » notre pays, ou qu'il nous vienne d'un pays étranger ? La jalousie serait » puérile, quand il ne s'agit que de la manière de mouvoir ses lèvres, et de » frapper l'air. »

rité de cette langue sur les autres, lorsque sans ces ressources qu'elle possède, mais qu'elle méprise, elle plaît, par un sentiment général, plus que les autres.

§ 993. Quelle autre, entre les langues vivantes, pourrait surpasser la française? Serait-ce l'italienne? cette langue que le P. Bouhours (*Manière de bien penser sur les ouvrages d'esprit*) appelle mesquine, et inférieure à la française? cette langue dont la prose composée de mots entièrement prononcés, et roulans sur des sons pleins, se traîne avec trop de lenteur? cette langue dont l'éclat est toujours monotone? On sent bien, même en Italie, que l'oreille se lasse de sa douceur, et la langue de sa mollesse (1); ce qui provient de ce que chaque mot étant harmonieux en particulier, l'harmonie du tout ne vaut rien. — La pensée la plus vigoureuse se détrempe dans la prose italienne; elle est souvent ridicule, et presqu'insupportable dans une bouche virile, parce qu'elle ôte à l'homme cette teinte d'austérité qui doit en être inséparable. Ne voit-on pas que la poésie italienne, pour s'écarter des faiblesses de sa langue, a voulu se rapprocher de la française, en imitant le retranchement de ses dernières voyelles; et qu'elle s'est éloignée de la clarté et de la nature, en faisant usage des inversions qui renferment les germes de plusieurs imperfections?

C'est ainsi que les Français font l'apologie de leur langue, en proclamant son universalité, et en la garantissant de toutes les objections qui tendent à affaiblir ses titres à la primauté dont ils sont si jaloux.

---

(1) *Il soave e sonante linguaggio di Grecia è lontano dalla* troppo molle ed uniforme *cadenza degl' italiani*. Ce sont les paroles des Romains. Qu'on lise le Journal littéraire de Rome, intitulé : *il Capriccio*, an. 1808, n° 1.

§ 994.

§ 994. En vain leur oppose-t-on encore l'autorité et l'aveu des meilleurs écrivains français, tels que Fénélon, Voltaire, Rousseau, Delille, Marmontel, Ménage, Régnier, Malherbe, Dacier, Boutrier, Sanadon, Du Bos, etc. qui font voir en plusieurs endroits de leurs ouvrages l'infériorité et les défauts de la langue française, en l'appelant incertaine et sans système, pauvre, gênée, dédaigneuse, difficile, froide, monotone, anti-musicale, anti-pittoresque, etc. (1).

---

(1) En 1688, un auteur français imprima un ouvrage intitulé : *Nouvelles observations*, ou *Guerre civile des Français sur la langue*; où il se moque des trois meilleurs maîtres de la langue française, Vaugelas, Ménage, et Bouhours, qu'il compare aux trois juges de l'Enfer.

Malherbe dit *que la poésie française n'était propre qu'à des chansons et des vaudevilles.*

Cette méthode scrupuleuse et la plus uniforme de la Grammaire, dit Fénélon (Lettre à l'Acad. franç.), exclut toute suspension de l'esprit, toute attente, toute surprise, toute variété, et souvent toute magnifique cadence.

Notre langue, dit le même Fénélon (*Lettres sur l'Eloquence*), manque d'un grand nombre de mots et de phrases.

Jamais langue n'a été si sage, ni si retenue, ou plutôt si gênée et si esclave que la nôtre. *Dacier.*

Une langue à peine tirée de la barbarie, et qui, polie par tant de grands auteurs, manque encore pourtant de précision, de force et d'abondance. *Vol.*

L'abbé Du Bos, secrétaire de l'Académie de France, en se moquant de Pasquier, qui compare la langue française à la latine, soutient que, par sa constitution mécanique, elle ne peut être ni musicale ni pittoresque.

On voit dans les poésies de M. François de Neufchâteau des expressions qui traitent la langue française d'*instrument rebelle*, *de mine ingrate*, *de jargon barbare des enfans des Goths*, *dédaigné par Apollon*, etc.

Marmontel (Cours de Littérat., au mot *Marotique*) reproche à la délicatesse du goût d'avoir trop appauvri la langue de Marot et de Montaigne : il regrette la grâce naïve des anciens tours, l'heureuse liberté de supprimer les articles; une foule de mots injustement bannis par le caprice de l'usage, et quelques inversions qui, sans troubler le sens, rendaient l'expression plus vive et plus piquante. Il est à souhaiter, dit-il, qu'on n'abandonne pas ce

Ces faibles moyens, disent-ils, déterrés dans les dissentions domestiques d'une nation savante, pour servir d'armes contre les beautés de cette langue, ne servent qu'à confirmer de plus en plus sa supériorité sur toutes les autres. Les objections et les mécontentemens tombent d'ordinaire sur des objets qui, par leur beauté, méritent la peine qu'on s'en occupe. On se plaint toujours de ce qui est bon, car on desire, s'il est possible, de le voir encore mieux. Souvent, dans l'intérieur d'une maison, un père se plaint des imperfections de ses enfans, qui sont admirés en public par leurs excellentes qualités. Le Tasse, après avoir limé pendant neuf ans sa *Gerusalemme liberata*, n'était pas encore content de son travail, qui fait l'admiration du monde littéraire; et Virgile, encore moins content de son Enéïde, priait Auguste de la jeter aux flammes après sa mort. Fénélon, Voltaire, Rousseau, criaient contre leur langue, au moment où leurs divins écrits en faisaient admirer au monde étonné la beauté, l'énergie, la richesse.

Quant aux éloges que plusieurs auteurs français prodiguent à la langue italienne de préférence à la française, souvent les argumens appelés *ad hominem*, sont aussi ridicules que celui d'Arlequin qui affirmait que son maître était mort, par la raison que son maître même le lui avait assuré. Et il est très-souvent ridicule de prendre à la lettre certaines expressions de civilités à la mode, qu'on débite

---

langage du bon vieux tems.... L'ancienne langue française était un arbre qu'il fallait émonder, mais qu'on a mutilé impitoyablement....; on y a retranché des rameaux utiles, et on y en a laissé un grand nombre d'infructueux.

Que voulez-vous, dit le même Marmontel, au mot *Poésie*, qu'il en soit d'une langue à qui sont refusés deux avantages prodigieux des langues anciennes, la *liberté de l'inversion*, et la *précision de la prosodie?* Or, sans l'une, point de période; et sans l'autre, point de mesure dans les vers.

à bon marché de la bouche, sans que le cœur y ait aucune part.

§ 995. Un seul exemple, continuent-ils, suffira pour prouver que les défauts reprochés à leur langue par quelques auteurs français, ne doivent pas être pris à la lettre : la langue française, dit-on, est pauvre, par la raison que ses plus grands partisans l'ont dit. Mais ce même reproche de pauvreté a été fait aussi à la langue latine par Lucrèce, lib. 1 (§ 919), par Manilius, lib. 3, et par Cicéron, *Orat. pro Cecinna;* qu'on en dise de même de Sénèque et de Quintilien. Conclurait-on, sur la parole de ces fameux auteurs, que la langue latine est véritablement pauvre ?

Malgré cette prétendue pauvreté de la langue française, Pascal et Corneille, Racine et Boileau, le caprice de l'usage, l'Académie même lui ont retranché une grande quantité de mots (1), sous prétexte d'épurer la langue de Marot et de Montaigne, qui, selon l'expression de Fénélon, était naïve, hardie, figurée, énergique (2). On regrette la grâce naïve des anciens tems, l'heureuse liberté de supprimer quelquefois l'article, quelques inversions faciles qui, sans troubler le sens, rendaient l'expression plus vive et plus piquante. De quels éloges ne faut-il donc pas honorer cette langue, qui quoiqu'appauvrie de plus en plus, quoiqu'entourée de chaînes et de contraintes, voit se multiplier ses beautés sous la plume des auteurs qui la parlent et l'écrivent ? Quel jugement favorable ne doit-on pas porter sur les prodiges de ce nouvel Anthée, qui redouble de forces à mesure qu'on le terrasse ?

(1) « Notre langue manque d'un grand nombre de mots et de phrases : il » me semble même qu'on l'a gênée et appauvrie, depuis environ cent ans, en » voulant la purifier. On a retranché, si je ne me trompe, plus de mots qu'on » en a introduits ». *Fénélon.*

(2) La Bruyère en a réclamé quelques-uns, tels que *félon*, *courtoisie*, *servage*, *brandir*, *discords*, *blémir*, etc.

On exagère *une guerre civile entre les Français sur leur langue* incertaine et sans système ; et on ne s'apperçoit pas que ce défaut, si c'en est un, est encore plus frappant dans la langue italienne, quoiqu'on affecte de vouloir l'ignorer. Cette vérité, qui saute aux yeux de quelques Italiens, est prononcée par la bouche d'un des premiers savans de leur nation : *Se la lingua francese si argomenta che non sia perfetta, perchè non è certo ancora di quella il sistema, e v'à delle guerre sopra di quella ; si potrà dire chè nè anche la lingua italiana sia nel nostro tempo perfetta : mentre altri col suscitare contra ai essa le dette e ridette e tante volte rigettate opinioni, fa essere il sistema di quella non ancor certo e sicuro, ma vacillante e fluttuante continuamente.* (Ce sont les mots d'Ant. M. *Salvini* dans une de ses notes à la parfaite poésie de *Muratori*).

Écoutons maintenant, à ce propos, les paroles du célèbre *Cesarotti* (*Rischiaramenti apologetici* à son *Saggio sulla filosofia della lingua*) : *che se malgrado i varii meriti innegabili della lingua Francese, gli autori più illustri di quella nazione, quelli che la resero più cara ed apprezzata in Europa, ci trovano ancora tanto soggetto d' accuse ; sembra naturale il conchiudere che qualunque altra esaminata con severa analisi e senza parzialità, darebbe anch' essa materia da esercitarsi alla critica ; che ognuna avrà le sue mancanze ed imperfezioni*, etc.

Telle est l'idée qu'on doit se former *de cette guerre civile sur la langue française :* toutes les critiques qu'on en fait devraient retomber sur les grammairiens qui se font la guerre pour l'enchaîner et paralyser ses essorts. Qu'on se rappelle en Italie de la guerre que le grammairien *Salviati* voulut faire aux œuvres immortelles du Tasse, quoique des apologistes plus éclairés aient su triom-

pher du pédantisme, et les venger des injustes imputations.

On parle avec emphase des invectives que Voltaire lançait contre sa propre langue, et des éloges qu'il fit de l'italienne dans une lettre qu'il écrivit à *Deodati ;* mais on a peut-être oublié la palinodie qu'il chanta lui-même, lorsqu'il fut dans le cas de comparer sa langue à l'italienne, et qu'il releva, peut-être plus que le P. Bouhours, les défauts de cette dernière. On n'a pas lu peut-être ce que Voltaire dit de la langue de Corneille, de cette langue qu'il préfère souvent à celle des Latins. (Voy. ci-après aux §§ 999 et 1000 à la note.) On n'a pas lu non plus les éloges qu'on a fait du même Voltaire, où l'on dit que la correction de son style n'a jamais nui aux élans de son génie.

Qu'on voie enfin quelle foi on peut ajouter à l'autorité de certains auteurs, traducteurs par profession, tels que Dacier et quelques autres qui veulent rabattre quelque chose de la beauté de leur langue, pour exalter leur esprit (§ 939, 940). En parlant ainsi, on ne fait qu'emprunter le langage de l'auteur italien renommé par son ouvrage, qui a pour titre *Saggio sulla filosofia delle lingue ;* et nous transcrirons le passage suivant où il parle des traducteurs français : *Potrei osservare che l' autorità degli eruditi di professione quali erano Dacier ed alcuni altri, è di poco peso ; essendo già note le loro prevenzioni scolastiche che i traduttori sono costretti dal loro proprio interesse a magnificar la lingua de' loro originali, e ad umiliare la propria, perchè in tal guisa procacciano o scusa all' imperfezione, o gloria al successo : i grandi autori preferiscono la loro lingua alle altre, e se stessi alla propria lingua : essi sogliono apprezzarla alternativamente un giorno più e un giorno meno secondo che la*

trovano più cortese o ritrosa à bisogni del loro genio. Quelles que soient les déclamations de l'abbé Delille, démenties par la beauté de son style, il dut avouer (Préf. des Géorg.) que la langue française, « maniée avec adresse, » et subjuguée par le travail, peut descendre sans bassesse » aux objets les plus communs; elle peut presque tout » peindre par des images, des sons ou des mouvemens. »

§ 996. Enfin pour satisfaire à toutes les objections qui n'ont d'autre fondement que l'autorité de plusieurs auteurs français, qui crient contre l'imperfection de leur langue (1), on n'opposera à leurs simples assertions que la raison développée et analysée dans toute l'étendue de cet Ouvrage, les faits et le témoignage presqu'unanime des littérateurs de toutes les nations, et celui des Toscans même. Un voyageur français, en passant par Florence, a transcrit dans son itinéraire les mots suivans, tirés de l'ouvrage d'un Florentin sur la langue française: *Finisco intanto con una riflessione d' un celebre autore, che se qualche lingua, fuori della latina, dovesse mai divenire la lingua comune delle persone colte del mondo; la francese dovrebbe debitamente aver la preferenza, mal-*

(1) A la note du § 994 on a voulu mutiler les vers de M. de Neufchâtel, qui n'ont pas été exposés dans leur entier. En voici les vers:

Pour nous enfans des Goths, Apollon plus avare
A dédaigné long-tems notre jargon barbare;
Ce jargon s'est poli: les Muses sur nos bords,
Ont d'une mine ingrate arraché des trésors.
O Racine! ô Boileau! votre savante audace
Fait parler notre langue aux échos du Parnasse;
Ce rebelle instrument rend des accens flatteurs.
Vous peignez la nature en sons imitateurs,
Tantôt doux et légers, tantôt pesans et graves,
Votre Apollon est libre au milieu des entraves;
Et l'oreille, attentive aux charmes de vos vers,
Croit de Virgile même entendre les concerts.

grado le declamazioni di coloro che, poco conoscendola, tutto dì la censurano.

Pourrait-on compter sur l'autorité de J.-J. Rousseau, de cet auteur dont le style plein de vigueur et de grâce, la manière de raisonner serrée, rapide, et presque toujours entraînante, ont fait voir que son talent ne peut être comparé qu'à ce que l'antiquité a laissé de plus beau dans ce genre d'éloquence ?

Pourrait-on compter enfin sur l'autorité de Marmontel, qui refuse à la langue française la liberté des inversions et la précision de la prosodie, sans lesquelles, dit-il, *point de période, point de mesure ?* On a prouvé jusqu'au dernier degré d'évidence, la précision de la prosodie, telle (et peut être mieux) qu'on l'admire dans la langue italienne : Marmontel même nous en fait sentir les effets dans ses vers lyriques. Et quant aux inversions dont cet auteur a fait usage même dans la prose, pourrait-on croire sur parole qu'ils soient essentiels à la période, lorsque, sans ces inversions, on admire dans les œuvres de nos auteurs la rondeur et la distribution harmonique et périodique dans les phrases ?

§ 997. Si l'autorité de quelques écrivains français, poursuivent-ils encore, était suffisante pour détruire la réputation de la langue française, de combien l'autorité des écrivains étrangers ne devrait-elle pas devancer toute autre raison pour la rétablir ? Consultons à ce sujet les ennemis même les plus acharnés de cette langue qu'ils aiment pendant qu'ils tâchent de la décrier par des mots : l'on verra qu'il ne s'en trouve pas un seul qui ne soit d'accord qu'au moins, quant au style familier, à celui des traités et du commerce, et quant aux styles historique philosophique, didactique, enfin quant à la clarté et aux grâces, elle surpasse toutes les autres langues d'Europe.

Ecoutons d'abord ce qu'à ce sujet déclarent les savans de Rome dans leur Journal littéraire, avec le titre il *Capriccio*, au numéro Ier, fait par le savant *Vannutelli*, an. 1808 : *I francesi di facile e civile animo, ànno conforme ai loro costumi la lingua : ond' è che per le usate proprietà naturali, chiarissima e cortese e gentile, abbia tanto e si largo imperio preso nel mondo, che, tranne la greca la quale si parlava anco fra' barbari, io non so quale antica e moderna lingua le sia stata in ciò superiore.* — *La lingua francese è preggevole sopra ogn' altra per le opere di stile leggiadro, disinvolto, e di buona società* : ce sont les mots du comte *Napione*, grand défenseur de la supériorité de la langue italienne. — *E certamente*, dit le savant abbé *Denina*, *per trattenimento sociale, e per l'istruzione, ardisco di dire che la lingua francese è di fatto più propria che l'italiana.* — « La langue française, dit le chevalier *Modesto Paroletti*, dans un excellent discours lu à l'Académie impériale de Turin, ann. 1810, offre dans sa physionomie un air agréable, avec beaucoup de finesse dans le regard : les traits en sont réguliers. Façonnée à la cour d'un grand Monarque, et perfectionnée ensuite par les géomètres et les idéologues, elle est propre à déployer toutes les finesses de l'esprit, coulante et facile dans le genre didactique. » (Voy. ci-après au § 1006.) Mais, quant au style noble et sublime, la langue française est forcée, dit-on, de céder de beaucoup à l'italienne.

Ne voit-on pas que, par cet aveu général, on va accorder à la langue française, sans s'en appercevoir, une supériorité absolue ? On lui accorde en effet tout ce qui est le fondement de la beauté, de la solidité : une langue philosophique est la langue de la nature ; une langue qui est la plus propre pour l'instruction des hommes, objet unique du don de la parole, une langue qui jouit de toutes

les grâces et de toute l'élégance requises dans le commerce social, une langue *gentile e leggiadra* est la langue par excellence; parce qu'elle remplit exactement l'objet pour lequel les langues ont été inventées, et parce que ce n'est que sur la base de la nature, de la philosophie, des grâces et de l'élégance naturelle, qu'on peut s'élever à un style noble et sublime. Les auteurs cités, en accordant ces qualités exclusives à la langue française, ont plongé l'italienne dans le plus grand avilissement (1). Libre de dire mon opinion, j'ose avancer qu'ils se sont trompés.

Quel prix veut-on attacher aux qualités énoncées qui caractérisent la langue française? sont-elles les plus grandes et les plus essentielles, ou ne le sont-elles pas? Si l'on se tient à la première partie du dilemme, qu'on dise pour-

(1) N'en doutons pas: si la langue française possédait exclusivement, et par sa constitution naturelle, les qualités qu'on lui attribue, l'idiome italien serait réellement le jargon le plus malheureux du monde. En effet, que lui resterait-il en partage? Est-ce de s'élever aux nues, pendant qu'elle est faite pour la terre? Est-ce de délirer infructueusement avec les sens, pour être toujours aux prises avec la raison?

Mais heureusement toutes ces idées ne sont que des contes en l'air, avancés sans principes et sans analyse: et malgré tout le grand respect qu'on doit aux auteurs cités, j'ose dire qu'ils ont calomnié gratuitement la langue italienne. Leur erreur vient de ce qu'ils veulent attribuer à la langue les défauts des auteurs qui n'ont pas pu, ou n'ont pas voulu cultiver les différens styles dont il est question dans ce paragraphe. Ils ont voulu juger des faits sans remonter aux causes qui ont pu les produire, en passant légérement sur la réflexion que les différens styles auxquels les deux langues se prêtent, dépendent des circonstances et du génie des auteurs qui les parlent ou les écrivent. Comment pourrait-on, en effet, répéter de la nature de la langue italienne, le défaut de ce style, puisqu'on y voit briller la langue française qui, dans le fond, lui est si semblable? Prenez en effet tous les mots et toutes les expressions françaises qui se distinguent dans ce genre de style, et vous verrez qu'en général on peut les rendre exactement en bon italien mot par mot, et avec les mêmes grâces et les mêmes tournures. D'ailleurs la langue de Galilée et d'autres écrivains italiens, les comédies de *Goldoni*, etc. attestent assez que dans les matières didactiques et philosophiques, et dans le style de la société la langue italienne n'est pas inférieure à la française.

quoi la langue française, qui excelle dans les qualités les plus grandes et les plus essentielles, n'est-elle pas capable d'en atteindre d'autres moins essentielles ? *Quando si ottiene il più, si può senza dubbio ottener il meno.* Si au contraire on veut se tenir à la seconde partie du dilemme, en affirmant que la qualité du style noble et sublime est, dans les langues, la plus grande et la plus essentielle; qu'on dise à présent comment il serait possible que la langue italienne puisse s'élever, au-dessus de la française, à un style noble et sublime, elle qui n'est pas capable de soutenir décemment, et autant que la française, un style médiocre ou familier ? *Quando non si può ottenere il meno, non si può certo ottenere il più.*

Il est vrai qu'on trouve des savans italiens, et entr'autres le chevalier *Paroletti* qui, tout en attribuant à la langue française, de préférence sur toutes les autres, les beautés naturelles ci-dessus mentionnées, lui refusent le pouvoir sur les sens, l'énergie des expressions, le coloris des phrases, et tous ces moyens imitatifs, descriptifs, vifs et animés, qui sont, disent-ils, propres à la langue italienne, et qui rendent cette dernière vraiment poétique. Mais il est nécessaire de faire, à ce sujet, les observations suivantes : les beautés naturelles qu'on attribue à la langue française sont généralement reconnues de tous les savans du monde, sans aucune exception ; et dans les caractères particuliers de cette langue, la philosophie reconnaît la raison de ces brillans avantages. Mais quelle raison plausible pourrait-on trouver dans les élémens constitutifs de cette même langue, pour lui refuser ce coloris, cette énergie, ces qualités poétiques dont on veut donner un droit exclusif à la langue italienne ? On serait fort embarrassé de répondre à cette question : et, ce qui est plus étonnant, bien des raisons contribuent à prouver

que cette langue est plus poétique que l'italienne, parce que, outre toutes les qualités poétiques qui lui sont parfaitement communes avec cette dernière, elle en réunit d'autres favorables aussi à la poésie. Voy. §§ 888, 889, 916, 956, 957, etc.

§ 998. Consultons les faits, et nous verrons qu'ils viennent à l'appui des raisonnemens. L'énergie et la vivacité des mots français, la variété des nuances dans le coloris, ne sont-ils pas des qualités qui frappent sensiblement les sens les plus grossiers ? Ne sont-ils pas avoués par les auteurs même qui ont intérêt de les cacher. « Lorsque nous par» courons les chefs-d'œuvres de la littérature française, » (ce sont les paroles du chevalier *Paroletti* dans son discours ci-dessus cité), nous sommes étonnés de voir com» ment la Bruyère a pu peindre avec autant de vérité les » caractères des passions humaines ; nous sommes ravis, » enchantés des traits naïfs du fabuliste La Fontaine; et nous » sommes vraiment touchés des beautés de l'inimitable » Racine. » (Voy. ce que *Calzabigi* dit à ce sujet, ci-après, à la not. pag. 431). C'est donc un fait incontestable que la langue française est vraiment poétique.

On peut m'opposer que le même savant *Paroletti*, à l'endroit cité, attribue ces qualités énoncées, non pas à langue, mais *au génie des écrivains français qui ont su suppléer à ses défauts naturels. Cette langue*, dit le même auteur, *retenue par des lois très-austères, a de la peine à suivre le mouvement des sens.*

Voici deux choses, le génie et les langues, qu'il faut distinguer et examiner pour raisonner avec justesse sur ce sujet. Si l'on parle du génie qui a eu la force de suppléer aux défauts de la langue, on aura le droit de dire également, que ce fut la force du génie des écrivains qui a pu rendre poétique la langue italienne. Mais si l'on parle des lois

très-austères et des entraves que les grammairiens français veulent opposer à leur langue, il est évident alors que ce n'est pas la langue qui est privée des ressources poétiques; ce sont plutôt les grammairiens français qui en paralysent les élans : et, sans s'en appercevoir, on va découvrir et confirmer les qualités prodigieuses d'une langue unique qui, en triomphant de tous les obstacles extérieurs qu'on se plaît à lui opposer, se montre au monde entier parée de toutes les beautés poétiques. Cette remarque donne la solution de toutes les questions de ce genre; et prouve assez qu'on est sujet à se méprendre sur les motifs qui déterminent les qualités des langues. On a voulu jusqu'à présent attribuer aux langues les productions du génie.

Il résulte de tout ce qu'on vient de dire que, puisque l'objet de la discussion roule précisément sur la comparaison de deux langues qui offrent entr'elles une analogie et une conformité si frappantes; ce n'est plus dans leurs qualités qu'il faut chercher les causes principales des différentes productions de l'esprit; mais on les cherche et on les trouve dans l'imagination des écrivains, exaltés par des circonstances étrangères. Les qualités de ces deux langues étant à peu près les mêmes, sont comparables aux mêmes couleurs qui sont employées et animées par le pinceau de Raphaël, et par celui des artistes sans génie.

CONTINUATION DU MÊME SUJET.

§ 999. Mais les Français ne s'arrêtent pas encore là. Au risque de devenir trop diffus, je vais les suivre dans d'autres détails, par lesquels, malgré la beauté et l'universalité de leur langue, ils semblent vouloir excéder un peu les bornes de leurs justes prétentions.

Je ne m'engage ni à combattre, ni à défendre un ouvrage

de M. Le Laboureur qui, en 1669, voulut démontrer, dans trois dissertations, *les avantages de la langue française sur la latine* (1). Cette proposition, qui semblerait paradoxale aux yeux de quelques savans, n'a pour moi rien d'étonnant : elle est possible, comme celle de quelques Italiens qui élèvent leur langue au-dessus de la latine et de la grecque (2). Ce qu'il y a de certain, c'est que les langues modernes ont un avantage réel au-dessus des anciennes, par la raison qu'elles sont postérieures, qu'elles sont le résultat d'une plus longue expérience, qu'elles ont pu corriger les fautes des autres et s'enno-

(1) Outre les Dissertations de M. Le Laboureur, on trouve aussi un ouvrage de M. Henri Etienne, qui parle *de la précellence du langage français;* un autre de M. François Charpentier *sur l'excellence de la langue française;* et un autre enfin de M. de Belloy, dans des *observations sur la langue et la poésie françaises*, qui a pour but de faire voir non-seulement que la langue française n'est pas inférieure aux langues anciennes et étrangères, mais qu'elle a de l'avantage sur toutes.

(2) On prétend qu'on ne trouvera rien dans Virgile ni dans Homère qui surpasse quelques récits et quelques descriptions qu'ont faits *Annibal Caro* et l'abbé *Cesarotti*, traducteurs de ces anciens poëtes. Qu'on se rappelle ici des morceaux cités à la note du § 910. — Dans le chant 9 de l'Iliade, Achille dit à Ulysse qui voulait, mais en vain, le persuader de reprendre les armes en faveur des Grecs : *J'ai eu autant de soin des Grecs qu'un oiseau en prend de ses petits, volant de tous côtés pour chercher de quoi les nourrir.* Voyons maintenant comme *Cesarotti* traduit cette comparaison :

Aquila amante
No, con tal zelo i suoi spiumati figli
Non riscalda e non pasce, e di sue penne
Lor non fa scudo dai rapaci artigli,
Come io vegliai, come protessi, e crebbi
I miei diletti Achei. Qual prò qual prezzo
Del sangue mio ?. ..

Au chant 16 du même poëme, Sarpedone, fils de Jupiter, tombe percé d'un coup de lance : qu'on lise l'original, qu'on le compare avec la traduction faite par *Cesarotti;* et qu'on donne la palme aux anciens, si l'on ose choisir :

. . . . . Di morte
Sente l' aura fatale, e già trabocca :

blir à leurs dépens. On n'a peut-être pas pris assez d'attention au grand avantage que les langues vulgaires ont sur la latine, non-seulement par les articles définis et indéfinis, mais plus encore par l'emploi admirable

---

Sul ginocchio s' appunta; e non già vinto
Perciò si mostra: chè la destra ancora
Stende la lancia; colla manca affronta
Il suol sanguigno a rilevarsi: a mezzo
S' alza e ricade; al fin dà un crollo e stampa
Della sua altera maestosa impronta,
Qual pin reciso, ampio terren. Tal cade
Robusto tauro cui leon feroce,
Dopo lungo alternar di zanne e corna,
Tutto mugghiante e riluttante atterra.
Mancar si sente: co' languenti lumi
Cerca di Glauco: e le sue estreme voci
Son pur voci d' onore. Amico io moro;
(Sorte commun) non però vile, o indegno
Dell' origine mia, etc.

Voyez dans le chant 14 de l'Iliade, la traduction des amours de Jupiter et Junon, par le même *Cesarotti :*

Il Dio la stringe
Cupidamente: un' azzurrina nube
D' oro trapunta e di purpurei solchi
Cela i riti d'Amor. Sentì la terra
La sacra fiamma che il Tonante accende;
E dall' intime viscere dischiude
D' amorosette pallide viole,
Di molle loto e teneri giacinti,
E di candidi gigli e d' aureo croco
Messe odorosa che a' due sposi appresta
Profumato d' ambrosia amico letto:
Mentre dal sen della dorata nube
Che gli circonda di nettaree stille
Rugiada soavissima discende.
Sorride il cielo: circola d' intorno
Arcano gaudio; e con bisbigli e tresche
Di lieti augei, d' implacidite belve,
E garrir d' aure, e fremito di fronde,
Al gioir del suo Nume Ida festeggia.

(Voyez un autre morceau du même *Cesarotti*, ci-après à la page 463 dans la note.

des *particelle* ou particules monosyllabes qu'on fait valoir pour des pronoms conjonctifs, placés ordinairement avant le verbe, tels que *mi*, *vi*, *ci*, *mene*, *tene*, *gliene*, etc., me, vous, y, m'en, t'en, etc. Voy. la note de ce §. Et quoique les langues italienne et française soient filles de la latine, je ne trouve pas étrange qu'on puisse dire avec Horace : *O matre pulchrâ, filia pulchrior* (1).

Quant à la langue française, *Ranieri di Calsabigi*, dans une lettre à *Alfieri*, en parlant et en critiquant les tragédies de Corneille, de Racine, de Voltaire et de Crébillon, va terminer son discours de la manière suivante: *Ma a dispetto di quanto si può con occhio troppo acuto rilevar di debole e difettoso nelle tragedie di questi quattro sublimi poeti; non vi è niente di meglio al mondo. Uguagliano gli antichi Greci, e in alcune cose, anzi in molte, li superano. Se più avessero imitata la natura, se meno avessero concesso al gusto frivolo del tempo in cui scrissero (tempo in cui le idee vere e maestose dell' antichità venivano schernite o abborrite) avrebbero pe' tragici futuri stabilito il non plus ultra teatrale. Ma la perfezione è collocata al di sopra dell' umanità: il più grande in qualunque scienza, o bell' arte, è quello che à meno difetti:*

. . . . . *Optimus ille est qui minimis urgetur.*

Notre langue, dit M. du Marsais, est quelquefois plus pauvre, et quelquefois plus riche que la latine.

M. Delille, en faisant usage de toutes les ressources de la langue, a souvent égalé, quelquefois surpassé Virgile, qu'on croyait inimitable.

Voy. ci-après les notes au § 1000, et § 1001.

(1) M. de La Harpe, dans son Cours de Littérature, tom. 1, chap. 3, en parlant *de la langue francaise comparée aux langues anciennes*, est fort loin de vouloir partager l'opinion de M. Le Laboureur, et d'autres auteurs qui préfèrent la langue française à la latine. Il s'appuie de l'autorité de Despréaux, de Racine et de Fénélon, dans ses *Dialogues sur l'éloquence*. Ce chapitre de la Harpe est digne d'être lu et admiré. Les principaux motifs par lesquels l'auteur préfère la langue latine à la française, sont, 1° le défaut des cas qui marquent les rapports que les mots ont les uns avec les autres; 2° le manque des inversions.

Le mot *homo*, dit-il, avertit tout seul ses rapports dans les cinq inflexions *homo*, *hominis*, *homini*, *hominem*, *homine* : au lieu qu'en français et même en italien, il faut employer deux ou trois mots pour en indiquer les

Au surplus, le droit à la perfection de la langue est le même chez toutes les nations de tous les tems : et si l'on veut renoncer à cette aveugle et superstitieuse adoration de la littérature ancienne, la raison fera connaître que les anciens n'étaient pas des hommes privilégiés de la nature; que les Homère, les Virgile, les Dante, les Tasse peuvent être égalés et surpassés même, dans les tems présens, par le moyen de nos langues; et qu'enfin la perfection relative de chacune d'elles dépend de la culture des lettres et du nombre des génies qui savent l'illustrer

---

rapports dans la composition, *l'homme, de l'homme, à l'homme, par l'homme.* L'auteur semble ne pas s'appercevoir que dans le fond tout cela revient au même, avec la seule différence qu'on ajoute aux mots latins quelques syllabes à la fin, ou que l'on change quelque lettre; pendant que pour marquer les rapports on ajoute quelque syllabe, et l'on change quelque lettre au commencement des noms français et italiens; ce qui, à mon avis, a été mieux imaginé dans les langues modernes. Nous distinguons au moins, mieux que les Latins, l'article défini de l'indéfini; et par ces différens articles qui semblent faire un même mot avec les noms qui les suivent (Voy. § 5, p. 71 à la note), nous distinguons mieux que les Latins les cas des mots *tabula*, *vita*, etc., sans faire aucune attention à la prosodie. De plus, en déterminant les rapports des noms par les prépositions que nous y plaçons avant, nous jouissons de l'avantage de rendre très-frappans ces mêmes rapports, et de n'avoir pas besoin d'attendre la fin des mots, et d'y faire attention pour distinguer leurs cas.

Les mêmes articles donnent aux langues vulgaires beaucoup de douceur. *La consonne l dans les articles le, la, de la*, etc., *j'ose le dire*, dit Marmontel, *est elle-même comme une huile onctueuse, qui répandue dans le style, en adoucit le frottement; et le retour fréquent des articles qu'on reproche à notre langue, est peut-être ce qui contribue le plus à lui donner de la mélodie.*

A ces avantages je crois pouvoir ajouter l'emploi des particules *ce* et *il* qu'on place au commencement des phrases: elles donnent de la force et de la rondeur au discours.

M. de la Harpe, à l'endroit cité, semble s'extasier sur le mot latin *circumspiciebat*, qui, dit-il, peint admirablement: cependant, je dis que cette expression n'est qu'un composé de deux mots, et elle n'est pas certainement plus heureuse que l'expression italienne *mirava intorno*, ou *spiava intorno*, qu'on peut considérer comme faisant un seul mot *miravintorno*, *spiavintorno*.

par

par leurs écrits. Ainsi, sans mépriser le fanatisme de certains partisans des tems qui ne sont plus, je leur dis seulement avec le charmant de Piis, dans le ch. 1 *de l'Harmonie imitative :*

« Louez le tems passé, si c'est votre destin :
» Dînez, s'il faut, de grec, et soupez de latin :
» Mais aux mânes plaintifs de ces deux langues mères,
» N'immolez pas ma langue au gré de vos chimères.

Car enfin, « n'avons-nous pas, aussi bien que les Anciens,
» des sons graves et aigus, doux et rudes, éclatans et
» sourds, simples, nombreux, majestueux ? Cela n'a pas
» besoin de preuves. Y a-t-il moins d'harmonie dans quel-
» ques-uns de nos bons écrivains en prose, que dans les
» orateurs et dans les historiens grecs et latins ? » (Ce sont les mots de M. Batteux.)

§ 1000. Au reste, les dissertations de M. Le Laboureur sont admirables par son érudition, par ses raisonnemens, et par les exemples qu'il produit à l'appui de ses discours. Il cite quelques-uns de ses vers sur le poëme de Charlemagne, et précisément ceux qui peignent l'enchantement de ce Héros ; et il prétend que la langue latine n'aurait pu exprimer les mêmes choses avec moins de mots et avec plus d'énergie : mais il déclare que bien d'autres auteurs français auraient pu donner infiniment plus de grâce, de force et d'élégance à ces mêmes idées (1).

(1) Cette modeste déclaration de l'auteur lui a été nécessaire. On admire en effet dans les vers de Corneille qui était son contemporain, de Boileau, de Racine, de J.-B. Rousseau, de Voltaire, de Crebillon, etc., et même dans les proses de Carnaut, de Buffon, de la Bruyère, de Massillon, de Bossuet, de Fénélon, de Barthélemy, etc., des morceaux d'une grâce, d'une force, d'une élégance et d'une précision qui surpassent de beaucoup les vers de M. Le Laboureur, et qui font revivre, et même surpassent quelquefois les beautés des anciens.

Parmi une infinité de beaux morceaux que je pourrais citer, et que les

§ 1001. Avec les mêmes protestations, il traduit en français une des meilleures odes d'Horace : c'est la treizième du quatrième livre :

Audivere, Lyce, Dî mea vota, Dî
Audivere Lyce : fis anus, et tamen

---

bornes prescrites à cet Ouvrage m'empêchent de transcrire, je ne peux pas m'empêcher d'en produire quelques-uns, et entr'autres le suivant, que j'ai admiré toujours avec prédilection : c'est une traduction ou imitation d'un tableau copié dans l'Iliade, d'abord par Virgile, ensuite par Cicéron, dans son poëme de *Marius*, et finalement par Voltaire, dont voici les vers ;

Comme on voit cet oiseau qui porte le tonnerre,
Blessé par un serpent élancé de la terre :
Il s'envole : il emporte au séjour azuré
L'ennemi tortueux dont il est entouré.
Le sang tombe des airs : il déchire, il dévore
Le reptile acharné qui le combat encore.
Il le presse, il le tient sous ses ongles vainqueurs ;
Par cent coups redoublés il venge ses douleurs.
Le monstre en expirant, se débat, se replie ;
Il exhale en poison les restes de sa vie :
Et l'aigle tout sanglant, fier et victorieux,
Le rejette en fureur, et plane au haut des cieux.

Je vais transcrire aussi le morceau suivant de Corneille dans la trag. d'Horace, act. 1, sc. 4, qui a fait dire à Voltaire que cet auteur a surpassé les latins.

Le dictateur des Sabins parle au prince des Romains :

. . . . , Que faisons-nous, Romains,
Dit-il, et quel démon nous fait venir aux mains ?
Souffrons que la raison éclaire enfin nos ames ;
Nous sommes vos voisins, nos filles sont vos femmes ;
Et l'hymen nous a joints par tant et tant de nœuds
Qu'il est peu de nos fils qui ne soient vos neveux.
Nous ne sommes qu'un sang, et qu'un peuple en deux villes,
Pourquoi nous déchirer par des guerres civiles,
Où la mort des vaincus affaiblit les vainqueurs,
Et le plus beau triomphe est arrosé de pleurs ?
Nos ennemis communs attendent avec joie
Qu'un des partis défait leur donne l'autre en proie ;
Lassé, demi rompu, vainqueur, mais pour tout fruit,
Dénué d'un secours par lui-même détruit.
Ils ont assez long-tems joui de nos divorces ;

Vis formôsa videri,
Ludisque et bibis impudens, etc.

M. Le Laboureur a fait la traduction de cette ode pour

Contre eux dorénavant joignons toutes nos forces;
Et noyons dans l'oubli ces petits différens,
Qui de si bons guerriers font de mauvais parens.
Que si l'ambition de commander aux autres
Fait marcher aujourd'hui vos troupes et les nôtres;
Pourvu qu'à moins de sang nous voulions l'appaiser,
Elle nous unira, loin de nous diviser.
Nommons des combattans pour la cause commune;
Que chaque peuple aux siens attache sa fortune;
Et suivant ce que d'eux ordonnera le sort,
Que le parti plus faible obéisse au plus fort.
Mais sans indignité pour des guerriers si braves,
Qu'ils deviennent sujets sans devenir esclaves,
Sans honte, sans tribut, et sans autre rigueur,
Que de suivre en tous lieux les drapeaux du vainqueur.
Ainsi nos deux États ne feront qu'un Empire.

J'ose dire (ce sont les mots de Voltaire), que dans ce discours imité de *Tite-Live* (et d'un morceau qui est réputé le plus beau et le plus énergique des pièces latines), *l'auteur francais est au-dessus du romain, plus nouveau, plus touchant. Et quand on songe qu'il était géné par la rime, et par une langue embarrassée d'articles, et qui souffre peu d'inversions; qu'il a surmonté toutes ces difficultés, qu'il n'y a employé le secours d'aucune épithète, que rien n'arrête l'éloquente rapidité de son discours, c'est là qu'on reconnaît le grand Corneille.*

Voici le morceau suivant traduit d'Euripide avec la même force et la même précision que dans l'original. (Iphig. en Aulid. act. 5, sc. 3).

Iphigénie parle à son père.

O mon père, si j'avais l'éloquence d'Orphée, si je pouvais me faire suivre par les rochers, enchanter et fléchir à mon gré les cœurs, j'userais ici de ce talent. Mais toute ma science se réduit à verser des larmes. Voilà tout ce que je puis faire. La suppliante attachée à vos genoux, c'est votre fille, et celle de votre épouse affligée. Ne me ravissez pas le jour avant le tems, à la fleur de mon âge. Il est encore tems d'en jouir; ne me précipitez pas dans le séjour des ténèbres. C'est moi qui la première vous donnai le nom de père, et portai le nom de votre fille. Je suis la première qui passai dans vos bras, qui vous fis et reçus de vous les plus tendres caresses. Vous disiez alors: je m'en souviens! « O ma fille! aurai-je le plaisir de te voir dans la maison d'un heu-

montrer qu'il ne tient qu'aux Français d'être aussi serrés (1) et aussi figurés que les Latins, et que ces derniers n'ont guère de grâce qu'ils ne puissent traduire :

« Mes voeux sont contens, Isabelle ;
» Oui, les Dieux de leur grâce ont contenté mes voeux ;

---

reux époux, vivre fortunée avec un état digne de toi! » Alors, vous tendant les bras et serrant cette tête révérée, que je touche maintenant en suppliante: « Et moi, répondais-je, ô mon père! aurai-je le bonheur de vous recevoir dans mon palais, et vous payer des soins que vous m'aurez donnés dans ma jeunesse ? » Je me souviens encore de ces tendres discours ; vous vous en souvenez vous-même, et voulez me faire périr! Non, seigneur, au nom de Pélops, au nom d'une mère qui souffrit tant pour me donner la vie, et qui sent renouveler aujourd'hui ses douleurs pour me la conserver.

Quelle part ai-je à l'alliance de Pâris et d'Hélène? Qu'ai-je de commun avec eux? Pourquoi cet hymen m'est-il si funeste? Daignez tourner sur moi vos regards. Accordez-moi un baiser, afin que si je ne puis vous fléchir par mes discours, j'emporte du moins en mourant ce gage de votre amour. Tes proches, ô mon frère, ne peuvent trouver dans ton âge qu'une faible ressource. Cependant joins tes larmes à mes supplications; empêche ton père de donner la mort à ta soeur. Oui, l'enfance même est capable de sentir les malheurs. Vous le voyez, ô mon père, sans pouvoir s'exprimer, il vous supplie de m'épargner. Ecoutez en ma faveur et l'honneur et la pitié qui vous parlent; je vous en conjure par cet auguste visage que touchent deux supplians si étroitement liés à votre personne.

(1) Les Français ont voulu attribuer à leur langue un avantage réel sur l'italienne, à cause de sa concision et de son art de dire beaucoup de choses en peu de paroles: mais en cela ils se trompent, car la langue italienne peut exprimer, lorsqu'on le veut, avec concision ses idées aussi bien et peut-être mieux que la française. En quittant cette grande éloquence et cette fécondité de Cicéron, les Italiens peuvent reprendre le style concis et expéditif de Tacite et de Salluste, que les Français semblent imiter de près. Ils peuvent le faire encore mieux que *Davanzati*, dont l'ab. *Denina* dit que son travail a été *opera inutilissima (e più tosto di danno, e di pregiudizio), per intender l'autore a cui fa duopo ricorrere per capire le espressioni fiorentinechhe del traduttore....*

Je pourrais en donner des exemples sur des vers latins et français qu'on a traduits en italien, vers par vers, sur *l'endecasillabo*, qui est bien plus court que l'hexamètre latin et de l'alexandrin français : mais je déclare, avec le comte *Algarotti*, que *tentare Apollo a tradurre verso per verso è impresa puerile.*

» Te voilà vieille ; et cependant tu veux
» Faire encore la belle.

» En vain d'un chant grêle et tremblant
» Tu rappelles l'amour ; en vain tu ris, tu joues :

Ce vers de la Henriade :

Tel brille au second rang, qui s'éclipse au premier,

que Voltaire a cru ne pouvoir être rendu avec plus de concision, a été traduit par *Algarotti* :

Tal secondo brillò, chi primo oscura.

Cet autre vers fameux :

Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait, fidèle ?

a été bien traduit : et je le traduis aussi par

T'amai infedel, che fatto avrei, costante ?

Le vers de Boileau, imité d'Ennius,

Le moment où je parle est déjà loin de moi ;

le vers de Voltaire, Henriade, ch. 10,

Et lui découvre un Dieu sous un pain qui n'est plus,

ont été traduits par moi de la manière suivante :

Lungi è da me il momento in cui ti parlo.
Nel pan che più non è gli scopre un Dio.

Le vers de Racine,

Rentre dans le néant dont je t'ai fait sortir ;

cet autre de Piron,

Le serpent de l'envie a sifflé dans son cœur,

ont été traduits par moi :

Entra nel nulla d'u' sortir ti feï.
D'invidia il serpe già gli fischia al core.

Les petits vers suivans, adressés à une femme qui chantait à merveille,

Que ta voix divine me touche !
Et que je serais fortuné,
Si je pouvais rendre à ta bouche
Le plaisir qu'elle m'a donné !

ont été traduits par *Algarotti* d'une manière bien plus agréable :

La tua voce il cor mi tocca.
E sarei pur fortunato

» Il t'abandonne, et s'en va sur les joues
» De la jeune Yoland.

» Loin des troncs séchés il s'arrête;
» Et ne prenant plaisir qu'aux fleurs, qu'aux myrtes verts.

Nel ridare alla tua bocca
Il piacer ch' ella mi à dato.

Le comte *Algarotti* croit qu'il est impossible de rendre en un seul vers cet hexamètre d'Ovide:

Mars videt hanc, visamque cupit, potiturque cupita.

J'ose le traduire de la manière suivante:

Marte la vede, e a un punto l'ama, e ottiene.

ou Marte la vede e ammira, e l'ama e ottiene.

ou Marte la vede, la desia, l'ottiene.

ou Marte la vede, e vista, l'ama; e l'amata ottiene.

Ces vers de Virgile,

Formosi pecudis custos, formosior ipse.
Conticuêre omnes, intentique ora tenebant.
Non anni domuêre decem, non mille carinæ.
Corripuêre viam interea quà semita monstrat.
Quà cursum ventusque, gubernatorque vocabant.

ont été traduits comme il suit:

Di bel gregge pastor, ma più bello esso.
Tacquero tutti ad ascoltare intenti.
Non dieci anni domar, non mille navi.
N'andaro intanto ove il sentier gli scorge.
Là ve il vento e il nocchier ne guida e spinge.

Ce dernier vers qui a été traduit par *Annibal Caro*, surpasse l'original.

Je ne sais pas cependant comme on pourrait rendre mot à mot les deux vers suivans:

Soupire, étend les bras, ferme l'œil et s'endort. *Boil.*
La crainte suit le crime, et c'est son châtiment. *Volt.*

Au reste, la briéveté et la concision du style n'est pas toujours digne d'être suivie: *Brevitas autem laus est interdùm in aliqua parte dicendi; in universa eloquentia laudem non habet*, dit Cicéron *in Brutum.* Si la force de l'éloquence consistait à dire plus de choses en moins de paroles, Cicéron devrait le céder à Tertullien, et la langue des sauvages l'emporterait de beaucoup sur celle des peuples civilisés: les Canadiens ex-

» Il fuit la neige et les tristes hivers
» Qui blanchissent ta tête.

» Ni le brocard, ni les rubis
» Ne sauraient à ton mal apporter de remède;
» On sait ton âge, et la vieillesse est laide
» Sous les plus beaux habits.

» Ce teint tout de lis et de roses,
» Cette grâce et ce port qui m'avaient enchanté,
» Las! où sont-ils? et que t'est-il resté
» De tant d'aimables choses?

» Iris n'avait rien de plus beau:
» Mais dès son orient le sort fut jaloux d'elle;
» Il nous l'ôta, pour laisser Isabelle
» Vivre autant qu'un corbeau.

» Aux jeunes-gens il la veut rendre
» Un objet ridicule, à leur flamme opposé,
» En leur montrant d'un flambeau tout usé
» La fumée et la cendre. » (1)

---

priment de longues pensées par un seul mot, comme l'assure le P. Lejeune, jésuite, qui demeura long-tems chez eux.

Ce que la langue française pourrait se vanter d'avoir sur l'italienne est une autre espèce de concision, qui consiste dans la facilité de pouvoir faire entrer, plus qu'en italien, beaucoup de mots dans chaque vers. Cela dérive du système d'abréviation, par lequel chaque mot français n'est ordinairement que d'une ou de deux syllabes. On admire à ce sujet le vers suivant de Racine, Phèdr. act. 4, sc. 2, où Hippolyte dit :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

Ce vers de douze syllabes contient douze mots.

Néanmoins la langue italienne pourrait exprimer en un même vers les mêmes idées du vers cité, sans manquer d'un seul mot :

Il dì non è più puro che il fondo del mio core.

Je peux aussi exprimer la même idée dans un vers plus petit; comme

Non è sì puro il dì quant' è il mio core.

ou Più puro il ciel non è di quel ch'ò il core.

ou Nè tanto è il ciel, quanto in me puro è il core, etc.

(1) Sans nous arrêter à cette traductions de M. Le Laboureur, je passe

§ 1002. Sur les traces de M. Le Laboureur et d'autres apologistes, on vit paraître en France l'auteur d'un Dialogue entre *Ariste* et *Eugène*, qui, tout gonflé des beautés de sa langue, relève avec détail les aimables

---

de suite à d'autres morceaux de poésie et de prose françaises, choisis dans les auteurs classiques, pour faire voir que la littérature française n'a rien à envier à celle des Latins, et qu'elle est capable de tout produire lorsque les grands génies se mêlent de la faire valoir.

Mort d'Hippolyte.

A peine nous sortions des portes de Trézène;
Il était sur son char; ses gardes affligés
Imitaient son silence, autour de lui rangés.
Il suivait, tout pensif, le chemin de Mycènes;
Sa main sur les chevaux laissait flotter les rênes.
Ces superbes coursiers, qu'on voyait autrefois,
Pleins d'une ardeur si noble, obeir à sa voix,
L'œil morne maintenant, et la tête baissée,
Semblaient se conformer à sa triste pensée.
Un effroyable cri, sorti du sein des flots,
Des airs, en ce moment, a troublé le repos;
Et du sein de la terre une voix formidable
Répond, en gémissant, à ce cri redoutable.
Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé;
Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé.
Cependant, sur le dos de la plaine liquide,
S'élève à gros bouillons une montagne humide:
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume, un monstre furieux:
Son front large est armé de cornes menaçantes:
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes.
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux;
Ses longs mugissemens font trembler le rivage;
Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage.
La terre s'en émeut, l'air en est infecté;
Le flot qui l'apporta recule épouvanté.
Tout fuit; et sans s'armer d'un courage inutile,
Dans le temple voisin chacun cherche un asile.
Hippolyte lui seul, digne fils d'un héros,
Arrête ses coursiers, saisit ses javelots,
Pousse au monstre; et, d'un dard lancé d'une main sûre,

qualités qui l'ont rendue universelle: et il emploie toute son éloquence pour ravaler les autres, et notamment la langue italienne, dont le mérite est assez reconnu : et il semble que l'auteur ait donné dans l'idée qu'on ne

---

Il lui fait dans le flanc une large blessure.
De rage et de douleur le monstre bondissant,
Vient aux pieds des chevaux tomber en mugissant;
Se roule et leur présente une gueule enflammée
Qui les couvre de feu, de sang et de fumée.
La frayeur les emporte; et, sourds à cette fois,
Ils ne connaissent plus ni le frein, ni la voix.
En efforts impuissans leur maître se consume;
Ils rougissent le mors d'une sanglante écume.
On dit qu'on a vu même, en ce désordre affreux,
Un dieu qui d'aiguillons pressait leurs flancs poudreux.
A travers les rochers la peur les précipite.
L'essieu crie, et se rompt. L'intrépide Hippolyte
Voit voler en éclats tout son char fracassé.
Dans les rênes lui-même il tombe embarrassé.
Excusez ma douleur: cette image cruelle
Sera pour moi de pleurs une source éternelle.
J'ai vu, seigneur, j'ai vu votre malheureux fils
Traîné par les chevaux que sa main a nourris.
Il veut les rappeler, et sa voix les effraie:
Ils courent: tout son corps n'est bientôt qu'une plaie.
De nos cris douloureux la plaine retentit.
Leur fougue impétueuse enfin se ralentit.
Ils s'arrêtent, non loin de ces tombeaux antiques
Où des rois ses aïeux sont les froides reliques.
Je cours en soupirant, et sa garde me suit;
De son généreux sang la trace nous conduit;
Les rochers en sont teints: les ronces dégouttantes
Portent de ses cheveux les dépouilles sanglantes.
J'arrive, je l'appelle, et me tendant la main,
Il ouvre un œil mourant qu'il referme soudain:
« Le ciel, dit-il, m'arrache une innocente vie.
Prends soin, après ma mort, de la triste Aricie....
Cher ami, si mon père, un jour désabusé,
Plaint le malheur d'un fils faussement accusé,
Pour appaiser mon sang et mon ombre plaintive,
Dis-lui qu'avec douceur il traite sa captive;
Qu'il lui rende... » A ce mot, ce héros expiré,

pouvait assez apprécier sa langue sans mépriser les autres.

Cette conduite indiscrète révolta l'esprit d'un des meilleurs savans italiens (*Ludovico-Antonio Muratori*),

---

N'a laissé dans mes bras qu'un corps défiguré,
Triste objet où des Dieux triomphe la colère,
Et que méconnaîtrait l'œil même de son père.

Racine, *Phèdre*, act. 5.

Le jour des Morts, à la campagne.

Quelques vieillards surtout, d'une main languissante,
Embrassaient tour à tour une tombe récente.
C'était celle d'Hombert, d'un mortel respecté,
Qui depuis neuf soleils en ces lieux fut porté.
Il a vécu cent ans; il fut cent ans utile.
Des fermes d'alentour le sol rendu fertile,
Les arbres qu'il planta, les heureux qu'il a faits,
A ses derniers neveux conteront ses bienfaits.
Souvent on les vanta dans nos longues soirées.
Lorsqu'un hiver fameux désolait nos contrées,
Et que le grand Louis, dans son palais en deuil,
Vaincu, pleurait trop tard les fautes de l'orgueil,
Hombert, dans l'âge heureux qu'embellit l'espérance,
Déjà d'un premier fils bénissait la naissance.
Le rigoureux Janvier ramenant l'Aquilon,
Détruit tous les trésors qu'attendait le sillon.
Sur les champs dévastés la Mort seule domine;
Deux mois dans nos climats la hideuse Famine
Courut seule et muette en dévorant toujours.
Hombert désespéré, sa femme sans secours,
Voyaient le monstre affreux menacer leur asile.
Ils pleuraient sur leur fils; leur fils dormait tranquille.
O courage! ô vertu! renfermant ses douleurs,
Hombert pour la sauver fuit une épouse en pleurs.
Soldat, il prend le glaive, il s'exile loin d'elle:
Mais du milieu des camps sa tendresse fidelle
A sa femme, à son fils se hâtait d'envoyer
Ce salaire indigent, noble prix du guerrier.
On dit que de Villars il mérita l'estime;

qui, quoiqu'admirateur des beautés de la langue française, et du grand nombre des écrivains qui l'ont rendue célèbre, n'a pu souffrir avec indifférence, que ses justes éloges aient pu autoriser l'avilissement non

---

Et même sous les yeux de ce chef magnanime,
Aux bataillons d'Eugène il ravit un drapeau.
La paix revint alors, il revit son hameau,
Et pour le soc paisible oublia son armure.
Son exemple éclairant une aveugle culture,
Apprit à féconder ces domaines ingrats :
Ce rempart tutélaire élevé par son bras,
Du fleuve débordé contient les eaux rebelles.
Que de fois il calma les naissantes querelles !
Lui seul para ces monts de leurs premiers raisins,
Et même il transplanta sur les mûriers voisins
Ce vers laborieux qui déroule en silence
Les fragiles réseaux filés pour l'opulence.
Tu méritais sans doute, ô vieillard généreux !
Les honneurs de ce jour, nos regrets et nos vœux. *De Fontanes.*

L'Orage.

L'été, même à l'instant qu'on liait en faisceaux
Les épis jaunissans qui tombent sous la faux,
J'ai vu les vents, grondant sur ces moissons superbes,
Déraciner les blés, se disputer les gerbes ;
Et, roulant leurs débris dans de noirs tourbillons,
Enlever, disperser les trésors des sillons.
Tantôt un vaste amas d'effroyables nuages,
Dans ses flancs ténébreux couvant de noirs orages,
S'élève, s'épaissit, se déchire, et soudain
La pluie à flots pressés s'échappe de son sein :
Le ciel descend en eau, et couche sur les plaines
Ces riantes moissons, vain fruit de tant de peines ;
Les fossés sont remplis ; les fleuves débordés
Roulent en mugissant dans les champs inondés ;
Les torrens bondissans précipitent leur onde,
Et des mers en courroux le noir abîme gronde.
Dans cette nuit affreuse, environné d'éclairs,
Le roi des Dieux s'assied sur le trône des airs.

mérité de la langue italienne ; et dans son Traité de la parfaite Poésie, tom. 2, liv. 3, chap. 9 et 10, il se fit un devoir de la venger des atteintes de ses adversaires. C'est à l'ouvrage de cet auteur célèbre que je renvoie mes

---

La terre tremble au loin sous son maître qui tonne
Les animaux ont fui ; l'homme éperdu frissonne ;
L'Univers ébranlé s'épouvante.... Le Dieu,
D'un bras étincelant dardant un trait de feu,
De ces monts si souvent mutilés par la foudre,
De Rodolphe ou d'Athos met les rochers en poudre,
Et leur sommet brisé vole en éclats fumans ;
Le vent croît, l'air frémit d'horribles sifflemens.
En torrens redoublés les vastes cieux se fondent ;
La rive au loin gémit, et les bois lui répondent.

Delille ; traduct. des Géorgiques.

Reproches de Clytemnestre à Agamemnon. Elle lui déclare la résolution où elle est de périr plutôt que de livrer sa fille à Calchas.

Vous ne démentez point une race funeste :
Oui, vous êtes le sang d'Atrée et de Thyeste :
Bourreau de votre fille, il ne vous reste enfin
Que d'en faire à sa mère un horrible festin.
Barbare ! c'est donc là cet heureux sacrifice
Que vos soins préparaient avec tant d'artifice !
Quoi ! l'horreur de souscrire à cet ordre inhumain
N'a pas, en le traçant, arrêté votre main !
Pourquoi feindre à nos yeux une fausse tristesse ?
Pensez-vous par des pleurs prouver votre tendresse ?
Où sont-ils ces combats que vous avez rendus ?
Quels flots de sang pour elle avez-vous répandus ?
Quel débris parle ici de votre résistance ?
Quel champ couvert de morts me condamne au silence ?
Voilà par quels témoins il fallait me prouver,
Cruel, que votre amour a voulu la sauver.
Un oracle fatal ordonne qu'elle expire :
Un oracle dit-il tout ce qu'il semble dire ?
Le ciel, le juste ciel, par le meurtre honoré,
Du sang de l'innocence est-il donc altéré ?

mes lecteurs pour connaître les moyens énergiques de sa défense.

Je vais produire cependant quelques fragmens de l'apologiste cité.

Si du crime d'Hélène on punit sa famille,
Faites chercher à Sparte Hermione sa fille.
Laissez à Ménélas racheter d'un tel prix
Sa coupable moitié dont il est trop épris.
Mais vous, quelles fureurs vous rendent sa victime?
Pourquoi vous imposer la peine de son crime?
Pourquoi, moi-même enfin, me déchirant le flanc,
Payer son fol amour du plus pur de mon sang?

Que dis-je? cet objet de tant de jalousie,
Cette Hélène qui trouble et l'Europe et l'Asie,
Vous semble-t-elle un prix digne de vos exploits?
Combien nos fronts pour elle ont-ils rougi de fois?
Avant qu'un nœud fatal l'unît à votre frère,
Thésée avait osé l'enlever à son père:
Vous savez, et Calchas mille fois vous l'a dit,
Qu'un hymen clandestin mit ce prince en son lit,
Et qu'il en eut pour gage une jeune princesse,
Que sa mère a cachée au reste de la Grèce.

Mais non, l'amour d'un frère, et son honneur blessé,
Sont les moindres des soins dont vous êtes pressé.
Cette soif de régner que rien ne peut éteindre,
L'orgueil de voir vingt rois vous servir et vous craindre,
Tous les droits de l'Empire en vos mains confiés,
Cruel! c'est à ces dieux que vous sacrifiez;
Et loin de repousser le coup qu'on vous prépare,
Vous voulez vous en faire un mérite barbare.
Trop jaloux d'un pouvoir qu'on peut vous envier,
De votre propre sang vous courez le payer,
Et voulez, par ce prix, épouvanter l'audace
De quiconque vous peut disputer votre place.

Est-ce donc être père? Ah! toute ma raison
Cède à la cruauté de cette trahison.
Un prêtre, environné d'une foule cruelle,
Portera sur ma fille une main criminelle!
Déchirera son sein! et, d'un œil curieux,
Dans son cœur palpitant consultera les Dieux!
Et moi qui l'amenai triomphante, adorée,

§ 1003. « I. Y a-t-il rien de plus bas et de plus opposé à
» la gravité et à la dignité d'une langue, dit-il, que ces
» diminutifs si familiers aux Italiens? On dirait que leur
» but est de faire rire avec ces petits mots, *fanciulletto*,

---

Je m'en retournerai seule et désespérée!
Je verrai les chemins encor tout parfumés
Des fleurs dont sous ses pas on les avait semés!
Non, je ne l'aurai point amenée au supplice,
Ou vous ferez aux Grecs un double sacrifice.
Ni crainte, ni respect ne m'en peut détacher;
De mes bras tout sanglans il faudra l'arracher.
Aussi barbare époux qu'impitoyable père,
Venez, si vous l'osez, la ravir à sa mère!
Et vous, rentrez, ma fille; et du moins à mes lois
Obéissez encor pour la dernière fois.

Racine. Iphigénie, act. 4, sc. 4.

Louis XIV raconte au Czar comment les arts, sous son règne, s'élevèrent à un si haut point de perfection et de grandeur.

Mon palais des beaux-arts devint le sanctuaire.
L'époque de ma gloire annonça leurs travaux,
Et fit naître un essaim de célèbres rivaux,
Qui tous, encouragés par d'utiles dépenses,
Par ces regards d'un roi, qui sont des récompenses,
A mes nobles desirs offraient de toutes parts
Le luxe ingénieux des talens et des arts.
Mais je leur demandai, dans ma brillante ivresse,
Un luxe de grandeur, et non pas de mollesse.
J'ennoblis le pinceau, l'aiguille et le burin;
On vit les vieux héros renaître sur l'airain.
Les marbres, les métaux, le porphyre et l'albâtre,
Ajoutant au respect d'une cour idolâtre,
Consacrèrent aux yeux les palais de ses rois;
Et l'humble architecture agrandie à ma voix,
Relevant par degrés son front de la poussière,
Etonna le Français de sa majesté fière:
J'imprimai mon génie à ces travaux heureux,

» *fanciullino*, *bambinello*; *bambinelluccio*, *vecchiet-*
» *tino*, etc.

Le P. Bouhours dit : *La langue française n'aime point à être riche en babioles et en colifichets ;* et en s'apercevant

---

Et mon règne éclatant se réfléchit sur eux.
Prince, dans ces talens qui brillaient à ma vue,
Je vis une grandeur qui m'était inconnue,
Qui ne se transmet point avec les droits du sang,
Qui seule n'attend rien des caprices du rang.
Je me sentis frappé de ce grand caractère,
Et dès-lors le génie eut le droit de me plaire.
Je ne le craignis point : sans être son rival,
En le récompensant je devins son égal.
Ma main avait sur lui répandu ses largesses ;
Mais, pour lui, c'est trop peu que de viles richesses :
Les arts, d'un prix honteux, seraient humiliés ;
Les arts seraient flétris, s'ils n'étaient que payés.
J'ennoblis la richesse en y mêlant la gloire :
Elle appartient aux arts, ainsi qu'à la victoire.
De ce brillant salaire heureux dispensateur,
Je fus sourd à la brigue, à l'obscur délateur.
C'est aux cris de la haine et de la calomnie,
Que souvent dans les arts j'apperçus le génie.
A l'ignorance oisive, à l'orgueil insolent,
Mon regard commanda le respect du talent ;
Je le sus honorer, loin même de la France.
Qu'importe le pays qui lui donne naissance ?
Un grand homme n'est plus un étranger pour moi ;
Par mes bienfaits, au moins, je veux être son roi.
Ces bienfaits, ces honneurs créèrent des miracles :
On soutint les travaux, on franchit les obstacles.
Par un sublime essor le Français s'élevant,
Un peuple de vainqueurs fut un peuple savant.

Thomas. Pétréide.

L'horreur des Guerres civiles.

D'Ailly portait partout la crainte et le trépas,
D'Ailly tout orgueilleux de trente ans de combats,
Et qui, dans les horreurs de la guerre cruelle,
Reprend, malgré son âge, une force nouvelle.

que les Italiens font des diminutifs des premiers diminutifs, comme *bambino*, *bambinello*, etc.; *ce sont*, dit-il, *des pygmées qui multiplient, et qui font des enfans encore plus petits qu'eux*. Remarq., tom. 1, pag. 199.

Un seul guerrier s'oppose à ses coups menaçans;
C'est un jeune héros, à la fleur de ses ans,
Qui, dans cette journée illustre et meurtrière,
Commençait des combats la fatale carrière:
D'un tendre hymen à peine il goûtait les appas;
Favori des amours, il sortait de leurs bras.
Honteux de n'être encor fameux que par ses charmes,
Avide de la gloire, il volait aux alarmes.
Ce jour, sa jeune épouse, en accusant le ciel,
En détestant la Ligue et ce combat mortel,
Arma son tendre amant; et, d'une main tremblante,
Attacha tristement sa cuirasse pesante,
Et couvrit, en pleurant, d'un casque précieux
Ce front si plein de grâce, et si cher à ses yeux.
Il marche vers d'Ailly, dans sa fureur guerrière:
Parmi des tourbillons de flamme, de poussière,
A travers les blessés, les morts et les mourans,
De leurs coursiers fougueux tous deux pressent les flancs:
Tous deux sur l'herbe unie et de sang colorée,
S'élancent loin des rangs, d'une course assurée:
Sanglans, couverts de fer, et la lance à la main,
D'un choc épouvantable ils se frappent soudain.
La terre en retentit, leurs lances sont rompues:
Comme en un ciel brûlant, deux effroyables nues
Qui, portant le tonnerre et la mort dans leurs flancs,
Se heurtent dans les airs, et volent sur les vents;
De leur mélange affreux les éclairs rejaillissent;
La foudre en est formée, et les mortels frémissent:
Mais loin de leurs coursiers, par un subit effort,
Ces guerriers malheureux cherchent une autre mort.
Déjà brille en leurs mains le fatal cimeterre.
La Discorde accourut, le Démon de la guerre,
La Mort pâle et sanglante étaient à ses côtés.
Malheureux ! suspendez vos coups précipités.
Mais un destin funeste enflamme leur courage;
Dans le cœur l'un de l'autre ils cherchent un passage;
Dans ce cœur ennemi qu'ils ne connaissent pas.
Le fer qui les couvrait brille et vole en éclats:

» IV.

» II. Ajoutez à cela les mêmes terminaisons, qui » font une rime perpétuelle dans les vers, et dans » la prose. Par exemple l'italien dit : *io vo imitando il* » *gradito canto dell' usignuolo amoroso :* et le français,

---

Sous les coups redoublés leur courage étincelle;
Le sang qui rejaillit rougit leur main cruelle;
Leur bouclier, leur casque, arrêtant leur effort,
Pare encore quelques coups, et repousse la mort.
Chacun d'eux étonné de tant de résistance,
Respectait son rival, admirait sa vaillance.
Enfin le vieux d'Ailly, par un coup malheureux,
Fait tomber à ses pieds ce guerrier généreux.
Ses yeux sont pour jamais fermés à la lumière;
Son casque auprès de lui roule sur la poussière.
D'Ailly voit son visage : ô désespoir! ô cris!
Il le voit, il l'embrasse : hélas! c'était son fils.
Le père infortuné, les yeux baignés de larmes,
Tournait contre son sein ses parricides armes;
On l'arrête, on s'oppose à sa juste fureur;
Il s'arrache, en tremblant, de ce lieu plein d'horreur;
Il déteste à jamais sa coupable victoire;
Il renonce à la cour, aux humains, à la gloire,
Et se fuyant lui-même, au milieu des déserts,
Il va cacher sa peine au bout de l'Univers.
Là, soit que le soleil rendît le jour au monde,
Soit qu'il finît sa course au vaste sein de l'onde,
Sa voix faisait redire aux échos attendris
Le nom, le triste nom de son malheureux fils.
Du héros expirant la jeune et tendre amante,
Par la terreur conduite, incertaine, tremblante,
Vient d'un pied chancelant sur ces funestes bords :
Elle cherche, elle voit dans la foule des morts,
Elle voit son époux; elle tombe éperdue;
Le voile de la mort se répand sur sa vue :
» Est-ce toi, cher amant? » Ces mots interrompus,
Ces cris demi-formés ne sont point entendus.
Elle rouvre les yeux, sa bouche presse encore,
Par ses derniers baisers, la bouche qu'elle adore :
Elle tient dans ses bras ce corps pâle et sanglant;
Le regarde, soupire, et meurt en l'embrassant.

Père, époux malheureux, famille déplorable,

» en variant toujours dans les finales, dit : j'imite le » chant agréable du rossignol amoureux.

» III. La langue italienne aime extrêmement les jeux » de mots, les antithèses, les métaphores, les descrip-

---

Des fureurs de ces tems exemple lamentable,
Puisse de ce combat le souvenir affreux
Exciter la pitié de nos derniers neveux,
Arracher à leurs yeux des larmes salutaires,
Et qu'ils n'imitent point les crimes de leurs pères!

Voltaire. Henriade, ch. 8.

Voltaire ne se lasse pas d'admirer dans Corneille (Horac., act. 3, sc. 1) les vers suivans :

Flatteuse illusion, erreur douce et grossière,
Vain effort de mon ame, impuissante lumière,
De qui le faux brillant prend droit de m'éblouir,
Que tu sais peu durer, et tôt t'évanouir!
Pareille à ces éclairs qui, dans le fort des ombres,
Poussent un jour qui fuit, et rend les nuits plus sombres,
Tu n'as frappé mes yeux d'un moment de clarté
Que pour les abîmer dans plus d'obscurité.

Mais il faudrait transcrire presque la moitié des tragédies du grand Corneille, si l'on voulait rapporter ici tous les morceaux qui se distinguent par la force et l'énergie des expressions, et par cette facilité heureuse de rendre les sentimens les plus difficiles. Dans *Horace*, dans *Cinna*, tout fourmille de beautés étonnantes et du premier ordre.

Voici encore d'autres morceaux en prose de différens styles.

Le Déluge.

Les vastes plaines de la terre, inondées par les eaux, n'offrirent plus de carrière aux agiles coursiers, et celles de la mer en fureur cessèrent d'être navigables aux vaisseaux. En vain l'homme crut trouver une retraite dans les hautes montagnes : mille torrens s'écoulaient de leurs flancs, et mêlaient le bruit confus de leurs eaux aux gémissemens des vents et aux roulemens des tonnerres. Les noirs orages se rassemblaient autour de leurs sommets, et répandaient une nuit affreuse au milieu du jour. En vain il chercha dans les cieux le lieu où devait reparaître l'aurore; il n'aperçut autour de l'horizon que de longues files de nuages redoublés; de pâles éclairs sillonnaient leurs sombres et innombrables bataillons, et l'astre du jour, voilé par leurs té-

» tions ; elle semble badiner souvent sur les matières les
» plus graves.

» IV. Semblable à ce peintre novice qui, ne pouvant
» exprimer les grâces et les beautés d'Hélène, s'avisa de

---

nébreuses clartés, jetait à peine assez de lumière pour laisser entrevoir dans le firmament son disque sanglant, parcourant de nouvelles constellations. Au désordre des cieux, l'homme desespéra du salut de la terre. Ne pouvant trouver en lui-même la dernière consolation de la vertu, celle de périr sans être coupable, il chercha au moins à finir ses derniers momens dans le sein de l'amour ou de l'amitie. Mais, dans ce siècle criminel où tous les sentimens naturels étaient eteints, l'ami repoussa son ami, la mère son enfant ; l'époux son épouse. Tout fut englouti dans les eaux : cités, palais, majestueuses pyramides, arcs de triomphe chargés des trophées des rois ; vous aussi, qui auriez dû survivre à la ruine même du monde, paisibles grottes, tranquilles bocages, humbles cabanes, asyles de l'innocence! Il ne resta sur la terre aucune trace de la gloire ou du bonheur des mortels, dans ces jours de vengeance où la Nature détruisit ses propres monumens.

Bernardin de Saint-Pierre. Etudes de la Nature.

Homère.

Je ne suis qu'un Scythe, et l'harmonie des vers d'Homère, cette harmonie qui transporte les Grecs, échappe souvent à mes organes trop grossiers : mais je ne suis plus maître de mon admiration, quand je vois ce génie altier planer, pour ainsi dire, sur l'Univers, lançant de toutes parts ses regards embrasés, recueillant les feux et les couleurs dont les objets étincellent à sa vue ; assistant au conseil des Dieux ; sondant les replis du cœur humain ; et bientôt, riche de ses découvertes, ivre des beautés de la nature, et ne pouvant plus supporter l'ardeur qui le dévore, la répandre avec profusion dans ses tableaux et dans ses expressions ; mettre aux prises le ciel avec la terre, et les passions avec elles-mêmes ; nous éblouir par ces traits de lumière qui n'appartiennent qu'aux talens supérieurs ; nous entraîner par ces saillies de sentimens qui sont le vrai sublime, et toujours laisser dans notre ame une impression profonde qui semble l'étendre et l'agrandir.

Car ce qui distingue surtout Homère, c'est de tout animer, et de nous pénétrer sans cesse des mouvemens qui l'agitent ; c'est de tout subordonner à la passion principale, de la suivre dans ses fougues, dans ses écarts, dans ses inconséquences, de la porter jusqu'aux nues, et de la faire tom-

» l'enrichir d'or, la langue italienne ne pouvant donner
» aux choses un certain air de beauté qui leur soit pro-
» pre, les surcharge, autant qu'elle peut, d'ornemens
» contraires à la beauté même.

---

ber, quand il le faut, par la force du sentiment et de la vertu, comme la flamme de l'Etna que le vent repousse au fond de l'abîme; c'est d'avoir saisi de grands caractères, d'avoir différencié la puissance, la bravoure et les autres qualités de ses personnages, non par des descriptions froides et fastidieuses, mais par des coups de pinceau rapides et vigoureux, ou par des fictions neuves et semées presqu'au hasard dans ses ouvrages.

Je monte avec lui dans les cieux: je reconnais Vénus toute entière, à cette ceinture d'où s'échappent sans cesse les feux de l'amour, les desirs impatiens, les grâces séduisantes et les charmes inexprimables du langage et des jeux: je reconnais Pallas et ses fureurs, à cette égide où sont suspendues la terreur, la discorde, la violence, et la tête épouvantable de l'horrible Gorgone: Jupiter et Neptune sont les plus puissans des Dieux; mais il faut à Neptune un trident pour secouer la terre; à Jupiter un clin d'œil pour ébranler l'Olympe. Je descends sur la terre, Achille, Ajax et Diomède sont les plus redoutables des Grecs; mais Diomède se retire à l'aspect de l'armée troyenne; Ajax ne cède qu'après l'avoir repoussée plusieurs fois; Achille se montre, et elle disparaît.

Barthélemy. Voyage d'Anacharsis.

L'Ouragan des Antilles.

L'ouragan est un vent furieux, le plus souvent accompagné de pluie, d'éclairs, de tonnerres, quelquefois de tremblemens de terre, et toujours des circonstances les plus terribles, les plus destructives que les vents puissent rassembler. Tout-à-coup, au jour vif et brillant de la zône torride, succède une nuit universelle et profonde; à la parure d'un printems éternel, la nudité des plus tristes hivers. Des arbres aussi anciens que le monde sont déracinés, et leurs débris dispersés; les plus solides édifices n'offrent en un moment que des décombres. Où l'œil se plaisait à regarder des coteaux riches et verdoyans, on ne voit plus que des plantations bouleversées et des cavernes hideuses. Des malheureux, dépouillés de tout, pleurent sur des cadavres, ou cherchent leurs parens sous des ruines. Le bruit des eaux, des bois, de la foudre et des vents, qui tombent et se brisent contre les rochers ébranlés et fracassés; les cris et les hurlemens des hommes et des animaux, pêle-mêle emportés dans un tourbil-

» V. Il n'est pas d'autre langue que la française qui
» sache copier la nature et exprimer les choses telles
» qu'elles sont : elle n'aime pas les hyperboles et les exa-
» gérations exprimées par les superlatifs italiens qui al-
» tèrent la vérité.

---

lon de sable, de pierres et de débris : tout semble annoncer les dernières convulsions et l'agonie de la nature. *Raynal.* Liv. II.

Le spectacle d'une belle nuit dans les déserts du Nouveau-Monde.

Une heure après le coucher du soleil, la Lune se montra au-dessus des arbres; à l'horizon opposé, une brise embaumée qu'elle amenait de l'orient avec elle, semblait la précéder, comme sa fraîche haleine, dans les forêts. La reine des nuits monta peu à peu dans le ciel : tantôt elle suivait paisiblement sa course azurée; tantôt elle reposait sur des groupes de nues, qui ressemblaient à la cime des hautes montagnes couronnées de neige. Ces nues ployant et déployant leurs voiles, se déroulaient en zônes diaphanes de satin blanc, se dispersaient en légers flocons d'écume, ou formaient dans les cieux des bancs d'une ouate éblouissante, si doux à l'œil, qu'on croyait ressentir leur mollesse et leur élasticité.

La scène sur la terre n'était pas moins ravissante : le jour bleuâtre et velouté de la lune descendait dans les intervalles des arbres, et poussait des gerbes de lumière jusque dans l'épaisseur des plus profondes ténèbres. La rivière qui coulait à mes pieds, tour à tour se perdait dans les bois, tour à tour reparaissait toute brillante des constellations de la nuit, qu'elle répétait dans son sein. Dans une vaste prairie, de l'autre côté de cette rivière, la clarté de la lune dormait sans mouvement sur les gazons. Des bouleaux agités par les brises, et dispersés çà et là dans la savane, formaient des îles d'ombres flottantes sur une mer immobile de lumière. Auprès, tout était silence et repos, hors la chute de quelques feuilles, le passage brusque d'un vent subit, les gémissemens rares et interrompus de la hulotte; mais au loin, par intervalles, on entendait les roulemens solennels de la cataracte de Niagara, qui, dans le calme de la nuit, se prolongeaient de désert en désert, et expiraient à travers les forêts solitaires.

La grandeur, l'étonnante mélancolie de ce tableau, ne sauraient s'exprimer dans des langues humaines; les plus belles nuits en Europe ne peuvent

» VI. La langue française est la seule peut-être qui » suive exactement l'ordre naturel, et qui exprime les » pensées telles qu'elles naissent dans l'esprit : mais les » Italiens, ainsi que les Grecs et les Latins, renversent » l'ordre dans lequel on imagine les objets; et cela, pour » donner à leurs phrases du nombre et de la cadence. » C'est dans la langue française seulement qu'on trouve » le nombre et l'harmonie, en suivant fidèlement les » traces de la nature.

---

en donner une idée. En vain, dans nos champs cultivés l'imagination cherche à s'étendre; elle rencontre de toutes parts les habitations des hommes; mais dans un pays désert, l'ame se plaît à s'enfoncer dans un océan de forêts, à errer aux bords des lacs immenses, à planer sur les gouffres des cataractes, et, pour ainsi dire, à se trouver seule devant Dieu.

Châteaubriant. Génie du Christianisme.

Le lever du Soleil.

On le voit s'annoncer de loin par les traits de feu qu'il lance au-devant de lui. L'incendie augmente, l'orient paraît tout en flammes : à leur éclat, on attend l'astre long-tems avant qu'il se montre; à chaque instant on croit le voir paraître; on le voit enfin. Un point brillant part comme un éclair, et remplit aussitôt tout l'espace : le voile des ténèbres s'efface et tombe; l'homme reconnaît son séjour, et le trouve embelli. La verdure a pris, durant la nuit, une vigueur nouvelle; le jour naissant qui l'éclaire, les premiers rayons qui la dorent, la montrent couverte d'un brillant réseau de rosée, qui réfléchit à l'œil la lumière et les couleurs. Les oiseaux, en chœur, se réunissent et saluent de concert le père de la vie; en ce moment, pas un seul ne se tait. Leur gazouillement faible encore est plus lent et plus doux que dans le reste de la journée : il se sent de la langueur d'un paisible réveil. Le concours de tous ces objets porte aux sens une impression de fraîcheur qui semble pénétrer jusqu'à l'ame. Il y a une demi-heure d'enchantement, auquel nul homme ne résiste : un spectacle si grand, si beau, si délicieux, n'en laisse aucun de sang-froid.

J.-J. Rousseau. Emile, liv. 3.

» VII. De toutes les prononciations, la française » est la plus naturelle. Les Chinois et presque tous les » peuples de l'Asie chantent; les Allemands ne font que » braire, les Espagnols déclament, les Italiens soupirent,

---

Description *d'une Fête du Soleil célébrée par les Indiens.*

Déjà l'étoile de Vénus, que les Indiens nomment l'*astre à la brillante chevelure*, et qu'ils révèrent comme le favori du Soleil, donne le signal du matin. A peine ses feux argentés étincellent sur l'horizon, un doux frémissement se fait entendre autour du temple. Bientôt l'azur du ciel pâlit vers l'orient; des flots de pourpre et d'or peu à peu s'y répandent; la pourpre à son tour se dissipe, l'or seul, comme une mer brillante, inonde les plaines du ciel. L'œil attentif des Indiens observe ces gradations, et leur émotion s'accroît à chaque nuance nouvelle. On dirait que la naissance du jour est un prodige nouveau pour eux; et leur attente est aussi timide que si elle était incertaine.

Soudain la lumière à grands flots s'élance sur l'horizon vers les voûtes du firmament: l'astre qui la répand s'élève, et la cime du Cayambur est couronnée de ses rayons. C'est alors que le temple s'ouvre, et que l'image du Soleil, en lames d'or, placée au fond du sanctuaire, devient elle-même resplendissante à l'aspect du Dieu qui la frappe de son immortelle clarté. Tout se prosterne, tout l'adore: et le pontife, au milieu des Incas et du chœur des vierges sacrées, entonne l'hymne solennel, l'hymne auguste, qu'au même instant des millions de voix répètent, et qui, de montagne en montagne, retentit des sommets de Pambamarca jusque par-delà le Potose.

Chœur des Incas.

Ame de l'Univers! toi qui, du haut des cieux, ne cesses de verser au sein de la nature, dans un océan de lumière, la chaleur, la vie et la fécondité, Soleil, reçois les vœux de tes enfans et d'un peuple heureux qui t'adore.

Le Pontife seul.

O Roi dont le trône brille d'un éclat immortel, avec quelle imposante majesté tu domines dans le vaste empire des airs! Quand tu parais dans ta splendeur, et que tu agites sur ta tête ton diadême étincelant, tu es l'orgueil du ciel et l'amour de la terre. Que sont-ils devenus ces feux qui

» les Anglais sifflent, il n'y a proprement que les Fran- » çais qui parlent (1). Rien de plus agréable que le » langage des dames françaises : si la nature voulait » parler, elle emprunterait sans doute leur accent.

» VIII. La langue française a une force particulière pour » exprimer les sentimens les plus tendres ; elle est le lan- » gage du cœur. Mais les autres langues, pleines d'obscu- » rité et de confusion, ne cherchent qu'à exprimer les » idées de l'imagination altérée ; le cœur ne sent pas ce » qu'elles disent, et elles ne disent pas ce que le cœur » sent.

» IX. Puisque chaque langue suit naturellement l'in- » clination des peuples qui la parlent, on connaît la rai- » son par laquelle les Grecs avaient une langue douce et » délicate ; les Romains, un langage noble et auguste ; » les Allemands une langue rude et grossière ; les » Italiens, une langue *molle ed effeminata*. Mais la fran- » çaise n'a ni la rudesse de l'allemande, ni l'humeur » efféminée de l'italienne.

» X. La langue italienne est une coquette toujours » parée, toujours fardée, qui ne cherche qu'à plaire, et

---

parsemaient les voiles de la nuit ? Ont-ils pu soutenir un rayon de ta gloire ? tu ne t'éloignais, pour leur céder la place, ils resteraient ensevelis dans l'abîme de ta lumière ; ils seraient dans le ciel comme s'ils n'étaient pas. *Marmontel. Les Incas*, ch. 1.

Les bornes que je me suis prescrites dans cet Ouvrage ne me permettant pas de transcrire d'autres morceaux qui relèvent de plus en plus la beauté de la langue française, j'invite mes lecteurs à lire l'excellent ouvrage en deux gros volumes, intitulé : *Leçons de Littérature et de Morale*, par MM. Noël et Delaplace. Cet ouvrage, digne d'être entre les mains de chaque amateur des belles-lettres, contient tout ce que la littérature française peut offrir de plus beau en vers et en prose.

(1) Il y a un ancien proverbe qui dit : *balant Itali, gemunt Hispani, ululant Germani, cantant verò Galli.*

» et qui se plaît toujours à la bagatelle. La française est
» une prude, mais une prude agréable, qui, toute sage
» et toute modeste qu'elle est, n'a rien de rude, ni de
» farouche.

» XI. La langue italienne, qui n'est qu'une corrup-
» tion de la latine, ne ressemble à sa mère que comme
» un singe à l'homme ; elle n'est qu'une esclave qui n'a
» rien qui lui soit propre : mais la française, en s'écar-
» tant de la latine autant qu'elle a pu, a rejeté les termi-
» naisons latines : d'où l'on voit une ressemblance moins
» sensible ; et il semble que les Français, en agissant avec
» liberté, se sont formé une langue à eux.

» XII. Par cette conduite, la langue française a quel-
» que chose de singulier et d'extraordinaire qui doit la
» préserver de toute corruption, si ordinaire dans les lan-
» gues. L'inondation des peuples barbares et étrangers
» causa l'anéantissement de la langue latine ; mais la fran-
» çaise ne craint pas d'être atteinte par le concours des
» étrangers qui, de toutes les parties du Monde, viennent
» en France : on peut compter sur leur affection pour
» cette charmante langue, qu'ils veulent apprendre
» sans vouloir jamais la corrompre (1).

» XIII. Voilà la langue qui mérite d'être celle de tous
» les peuples du Monde, etc. Elle a autant de nombre
» et d'harmonie qu'aucune des langues anciennes, etc.

---

(1) Le dialogiste, en faisant l'éloge de sa langue, a oublié les vrais motifs par lesquels la langue française ne peut pas être sujette à la corruption. Il devait mieux analyser le langage de son pays, pour produire des motifs raisonnables de son caractère incorruptible. Les raisons qu'il apporte pour la préserver de ces changemens qui altèrent les langues, prouvent peut-être le contraire de ce qu'il dit. Qu'on relise le § 962 du chapitre précédent, et l'on verra la véritable raison par laquelle la langue française n'est sujette à aucun changement.

» Rien de plus agréable à l'oreille que cet *e* muet, qui » n'est pas propre aux autres langues, etc.

§ 1004. » XIV. Quels éloges enfin ne doit-on pas pro- » diguer à cette langue qui, par sa façon de parler con- » cise et énergique, à la manière des Lacédémoniens, est » la seule qui, dans les langues modernes, donne l'exem- » ple d'un laconisme admirable ? L'italienne, cette langue » diffuse, longue, énervée, incapable d'une éloquence » mâle, *e quasi cornacchia d'Esopo vestita delle penne* » *francesi ;* l'italienne, dis-je, pourrait-elle jouir du » même avantage sans tomber dans une affectation ridi- » cule et dans une obscurité impénétrable? On sait partout » contre quels écueils se sont brisés les efforts de *Davan-* » *zati*, qui voulut surpasser le laconisme de Tacite. » Sa traduction des Annales est enveloppée d'une obscu- » rité si profonde, qu'en écrivant en italien pour ne point » se faire entendre, on a cessé de lui reprocher au tri- » bunal d'Apollon la conduite imprudente de révéler au » vulgaire les secrets de la politique de Tacite. » (Voy. pag. 436 à la not.)

§ 1005. L'auteur du Dialogue nous fait voir, contre notre attente, que les Français oublient quelquefois leur courtoisie accoutumée quand il s'agit de venger l'honneur de leur littérature : il n'a fait qu'exagérer bien mal à propos les jeux de mots, les antithèses, les métaphores, les superlatifs, dont il croit que la langue italienne abuse, sans s'appercevoir que ces sortes de défauts n'ont rien de commun avec la langue, qui ne fait qu'obéir aux égaremens de l'esprit et de l'imagination. (Voy. § 1008.)

Il tourne en ridicule les diminutifs, sans avoir lu assez

les auteurs italiens pour distinguer que ces diminutifs, dont les Grecs et les Latins ont fait usage, et par lesquels on peut élever la langue italienne au-dessus des deux langues anciennes (voy. *Varchi* dans son *Ercolano*), ne sont pas employés indistinctement, mais plutôt selon les différens styles, et *con giudizio : i diminutivi*, dit le comte *Algarotti*, *sono da noverarsi tra le richezze delle lingue; e particolarmente se con finezza di giudizio, e a luogo, e a tempo siano posti in uso.*

§ 1006. Dans le feu de cette dispute, j'ai admiré la modération du savant *Muratori* qui, en répondant aux injures du Dialogiste, n'a pas séparé les raisons, du respect qu'il témoignait à la langue française. Seulement, dans la chaleur du débat, il a dit que, *quanto a' versi, noi ci avviciniamo non poco al costume de' Greci e de' Latini, abbiamo l'epica gravità, e superiamo, per quanto a noi pare, in dolcezza, armonia, e maestà, i versi francesi.*

Mais cette dernière expression lui a attiré cette réponse d'*Ant.-M. Salvini*, dans une de ses notes : *Questi paragoni*, dit-il, *sono odiosi. La componitura delle parole francesi per la brevità e velocità, fa un tessuto armonioso d'una particolare armonia e dolcezza, ed à il vantaggio di porre più cose in un verso. Chi volle che i Francesi non avessero poesia pare che volesse troppo : poichè la poesia consiste, non solamente in avere parolè proprie sue, ma nella maniera, nello spirito, ne' lumi, e nelle vivezze, e ne' pensieri proprii dello stile rimoto dal commune, equestre, e sollevato.*

§ 1007. Cependant, quoi qu'en dise le savant italien *Salvini*, j'ose avancer qu'au moins, quant à *la maestà* ou *gravità*, nos vers italiens l'emportent sur les français, malgré tous les avantages et toutes les beautés qui caractérisent

la langue dans laquelle ils sont composés. Que, sans autres raisonnemens, on s'en tienne à ce que l'oreille sent au simple récit des octaves majestueuses du *Tasso*, citées au § 424, tom 1, et au § 713 de ce tome 2. Qu'on lise la traduction des tragédies de Voltaire par le charmant *Cesarotti;* que l'on compare le septième et le neuvième chant de la Henriade avec la traduction des mêmes chants en vers libres, faite par l'abbé *Cerutti;* qu'on lise à la fois l'Art poétique de Boileau et la traduction du même ouvrage faite en vers blancs par l'italien M. *Buttura;* qu'on compare enfin les vers de *Cesarotti* avec les excellens vers de M. de Lormian sur cet Hymne au Soleil, à la fin du poëme de *Carthon*, dans les *Poésies d'Ossian* (Voy. *ces* vers au pied de la page, n° (1)); et l'on sentira, si l'on est

---

(1) *Traduction de l'hymne au Soleil, dans le poëme Carthon, faite par l'abbé Cesarotti.*

O tu che luminoso erri e rotondo
Come lo scudo de' miei padri, o Sole,
Donde sono i tuoi raggi? e da che fonte
Trai l'immensa tua luce? Esci tu fuora
In tua bellezza maestosa, e gli astri
Fuggon dal cielo: al tuo apparir la Luna
Nell' onda occidental ratto si asconde
Pallida e fredda. Tu nel ciel deserto
Solo ti muovi. E chi potria seguirti
Nel corso tuo? Crollan le querce annose
Delle montagne; le montagne istesse
Sceman cogli anni; l'ocean s'abbassa,
E sorge alternamente; in ciel si perde
La bianca luna; ma tu sol, tu sei
Sempre lo stesso, e ti rallegri altero
Nello splendor d'interminabil corso.
Tu quando il mondo atra tempesta imbruna,
Quando il tuono rimbomba, e vola il lampo,
Tu nella tua beltà guardi sereno
Fuor delle nubi, e alla tempesta ridi.
Ma indarno Ossian tu guardi: ei più non mira
I tuoi vividi raggi, o che sorgendo

de bonne foi, combien les vers français, et la matière des traductions acquièrent plus de noblesse lorsqu'ils sont exprimés en vers italiens.

On est fort embarrassé lorsqu'on veut chercher la cause

Colla tua chioma gialleggiante inondi
Le nubi orientali, o mezzo ascoso
Tremoli d'occidente in sulle porte.
Ma tu forse chi sa? sei pur come io
Sol per un tempo; ed avran fine, o Sole,
Anche i tuoi dì : tu dormirai già spento
Nelle tue nubi, senza udir la voce
Del mattin che ti chiama.

Traduction du même hymne, faite par M. de Lormian.

Roi du monde et du jour, guerrier aux cheveux d'or,
Quelle main te couvrant d'une armure enflammée,
Abandonna l'espace à ton rapide essor,
Et traça dans l'azur ta route accoutumée?
Nul astre à tes côtés ne lève un front rival;
Les filles de la nuit à ton éclat pâlissent;
La lune devant toi fuit d'un pas inégal,
Et ses rayons douteux dans les flots s'engloutissent.
Sous les coups réunis de l'âge et des autans
Tombe du haut sapin la tête échevelée.
Le mont même, le mont, assailli par le tems,
Du poids de ses débris écrase la vallée :
Mais les siècles jaloux épargnent ta beauté;
Un printemps éternel embellit ta jeunesse;
Tu t'empares des cieux en monarque indompté,
Et les vœux de l'amour t'accompagnent sans cesse.
Quand la tempête éclate et rugit dans les airs,
Quand les vents font rouler, au milieu des éclairs,
Le char retentissant qui porte le tonnerre,
Tu parais, tu souris, et consoles la terre.
Hélas! depuis long-tems tes rayons glorieux
Ne viennent plus frapper ma débile paupière!
Je ne te verrai plus, soit que dans ta carrière
Tu verses sur la plaine un océan de feux;
Soit que vers l'occident le cortége des ombres
Accompagne tes pas, ou que les vagues sombres

de cette diversité dans ces deux langues si ressemblantes par leurs sons élémentaires et par la propriété de leurs mots. J'ai voulu consulter là-dessus un savant italien : il m'a répondu qu'il ne saurait en démêler la cause, mais que cependant la différence en était réelle. Ce serait rendre un très-grand service à la langue française, si l'on

---

T'enferment dans le sein d'une humide prison.
Mais peut-être, ô soleil ! tu n'as qu'une saison;
Peut-être, succombant sous le fardeau des âges,
Un jour tu subiras notre commun destin;
Tu seras insensible à la voix du matin,
Et tu t'endormiras au milieu des nuages.

Quoi de plus noble et de plus grave que le morceau suivant, que je prends au hasard dans la traduction d'Ossian, faite par le charmant *Cesarotti* ? L'auteur peint d'une manière pathétique et capable d'arracher des larmes, les gémissemens de Gaule, qui, après avoir fait des prodiges de valeur contre ses ennemis, tombe blessé dans l'île solitaire d'*Inisfela*, où il meurt sans obtenir aucun secours de ses amis :

Solingo e tristo io qui mi lagno e gemo !
Ahi ! che mi val, se nelle pugne un giorno
Prode fu il braccio mio ? Perchè Fingallo,
Ossian perchè non sa che qui disteso
Sovra una riva tenebrosa io moro ?
Astri che ad ora ad or mi riguardate
Ne' vostri passi luminosi, voi
Dite in Selma il mio fato......
E voi che su' notturni
Raggi pur vi movete ombre dilette,
Se nel vostro cammin Morven s' incontra,
Cheté all' orecchio di Fingal passando
Scendete, e dite lui che qui mi moro :
Che fredda stanza è questa mia : che il sole
Tòrnò due volte e qui mi vide, e cibo
Ancor non venne à ristorarmi, e appena
Le labbra dissetai coll' onda amara.

Ma, sulle rive di Strumon, nol dite
Nol dite ombre pietose : il vostro aspetto
Non turbi i sogni della sposa mia.
Dell'aure il susurrar che vi precede

pouvait découvrir et anéantir la cause de cette différence.

§ 1008. S'il m'est permis d'avancer ici mon opinion, je crois que cette gravité toujours relative des vers italiens

---

Spiri lontan dalle sue sale, e lunge
Passando ancor, le vostre ali leggere
Non agitate; che la mia diletta
Intendervi potrebbe, e fosca luce
Spandersi su quel cor. Lunge da lei
Itene o figlie della notte, e sieno
Placidi i sogni di Evircoma. O sposa!
Tardo ancora è il mattino: dormi in pace;
Col figlio tuo fra le tue braccia, dormi:
E dolci, come dolce è il mormorio
Del limpido Strumon, siano i tuoi sogni.
Che sieno o Cara i sogni tuoi ridenti
Nella valle de' Cervi, e non li turbi
Di Gaulo tuo la rimembranza: ei pena
Sì, ma dolce è il suo fato allor che sono
Ridenti i sogni della sua diletta.

Voyez enfin, dans le chant 23 de l'Iliade, la description d'un pigeon percé d'une flèche par Mérion: traduction du *Césarotti.* (Voy. aussi d'autres excellens vers du même auteur au § 559, tom. 1).

Allora
Lo strale incocca il buon Merione, e voti
Drizza al Nume dell' arco. Errava incerta
La meschinella (colomba), liberata indarno,
Roteando nell' aria: il ferro acuto
Fischiò, colpì, la trapassò: ricadde
Al piè del frecciator: dritto precipita
La colomba sull' albero, e sospesa,
Pochi istanti ne ciondola: le penne
Stende quasi a volar: trabocca, e spira.
Festose voci alto levarsi. Acquista
Le sua scure il Cretese: e Teucro impara
Ch' ove manchi pietà, valor non basta.

Quelle traduction française pourrrait égaler la majesté imposante des vers de *Tasso*, telle, par exemple, qu'on l'admire dans les octaves suivantes prises au hasard dans le chant 16, st. 4 et 5?

D' incontro è un mare, e di canuto flutto
Vedi spumanti i suoi cerulei campi,
Vedi nel mezzo un doppio ordine instrutto
Di navi e d' arme, e uscir dall' arme i lampi,

comparés avec les vers français, tient en grande partie à des causes externes et étrangères à ces deux langues. Il faut toujours distinguer entre ce que le *Buommattei* (*su' preggi*

D' oro fiammeggia l' onda, e par che tutto
D' incendio marzial Leucate avvampi.
Quinci Augusto i Romani, Antonio quindi
Trae l' Oriente, Egizi, Arabi, ed Indi.
Svelte nuotar le Cicladi diresti
Per l' onde, e i monti co' gran monti urtarsi;
L' impeto è tanto onde quei vanno e questi
Co' legni torreggianti ad incontrarsi.
Già volar faci, e dardi: e già funesti
Vedi di nuova strage i mari sparsi:
Ecco (nè punto ancor la pugna inchina)
Ecco fuggir la barbara Reina.

Puisque la plus belle traduction du Tasse faite par M. Le Brun, savant très-distingué, est en prose; prenons pour exemple la stance 42 du chant 7, où *Tasso* peint le combat entre Tancrède et Raimbaut. (Voy. cette stance au § 621, pag. 547, tom. 1.)

Il perfido pagan già non sostiene, etc.

Comparons cette octave avec la traduction que M. de La Harpe en a fait en vers; et l'on verra aussitôt de combien l'original la surpasse. En voici la traduction :

Raimbaud ne soutient pas l'aspect de sa colère :
Et voyant s'élever le redoutable bras,
Sent déjà dans son cœur le fer et le trépas.
Il recule, et le coup qui dans les airs résonne,
Des limites du pont va frapper la colonne,
Dont le bronze en éclats se disperse à grand bruit.
A ce coup foudroyant Raimbaud tremble et s'enfuit.

J'admire la gravité et la majesté de l'ode première de la Napoléonide, faite par le savant *Petroni;* ouvrage excellent et d'une haute conception (*). Je me fais

(*) Cet ouvrage, *Istorico-Antiquario-Numismatico-Poetico*, est réellement d'une haute conception. Les Grecs, les Latins, les Italiens n'avaient pas imaginé encore un pareil poëme.

Mais M. *Petroni* s'est encore rendu recommandable par d'autres ouvrages tels que *I Ritratti istorico-poetici degli uomini illustri degli antichi tem-della*

della lingua italiana) appelle *doti interne ed esterne* d'une langue qu'on veut examiner. Les *doti* ou qualités externes sont accidentelles, impropres et étrangères aux langues, comme l'observe l'auteur cité. Les qualités intérieures de la langue française sont l'objet unique de nos recherches. Il est essentiel de ne point perdre de vue cette idée dans

---

fais un plaisir de transcrire entièrement cette ode, afin que chacun puisse juger par lui-même combien il doit être difficile de rendre la même gravité dans une traduction en français.

Primo Genio del mondo,
Indietro volgi per un breve istante
L'indagator, profondo
Sguardo, e l'augusto intrepido sembiante:
Colmo de l'estro sacro
Questi italici carmi a Te consacro.
Lunge dal suol natio
Che fai, che additi co la man, col senno?
Di chiaro onor ben io
Ti veggio obbietto al popolo di Brenno:
O virtù non s'adombra,
O più fulgida alfin esce da l'ombra.
Oh come il verde aprile
Degli anni tuoi segni di speme e luce!
A Te chi è mai simile,
A Te, che sei d'ogn'altro e sprone e duce?
Par, che la bellic'arte
Già ti spirino in mente e Palla, e Marte.
Se fiocca il crudo verno
Da l'irto orrido crin le nevi algenti,
Formar d'esse ti seerno
Torrite moli, e gelidi strumenti,
In simulate imprese
Dirigendo or gli assalti, or le difese.
Se il più diretto foco
De la stagion ridente il gel disface,
Novo guerresco gioco

pi. I Proverbii di Salomone, esposti in terza rima; la traduzione in italiano delle Favole di La Fontaine; la traduzione delle 32 Favole di Fedro, recentemente scoperte; la traduzione delle tragedie di Racine; Il Giobbe, Il Tobia, etc.

les discussions en ce genre. — Entre les causes internes de cette diversité en question, il faut compter sans doute la vivacité naturelle de la langue française, la fréquence des liaisons, et tous ces petits soins que les Français ont eu d'adoucir leur langue, d'où résulte dans les phrases une marche légère et prompte qui ne peut pas avoir la gravité de l'italienne dont chaque mot, en traînant après l'accent une queue d'une ou de deux et quelquefois de trois syllabes, semble marcher gravement, et, comme on dit en italien, *con piè di piombo*. La douceur et les grâces particulières qui caractérisent la langue française, diminuent cette gravité en question : les langues sont comme la peinture et la sculpture, qui à mesure qu'elles acquièrent de la grâce, perdent de leur force et de leur grandeur. Mais ces petites différences, loin de lui nuire, font l'éloge de la langue française : la gravité du style, quand elle n'est pas tempérée par des traits pleins de vivacité et de grâces naturelles, devient fade et languissante. Ajoutons à tout cela le défaut de quelques adjectifs de matière tels que *marmoreus*, *ceruleus*, *tartareus*, que les Français n'ont

---

Un fertil t'offre immaginar sagace :
Trincee veggo e barriere,
Di non finti trofei per Te foriere.
De l'itala Reina,
Che or langue oppressa, odo i materni detti :
A Te Giove destina
Regia clamide un giorno, e regii tetti :
Al fulmine di guerra
Stupida un giorno ubbidirà la terra.
Eccoti aperto il seno :
Rammenta allor, che ti son madre, o Figlio.
Lacero ò il manto, e pieno
D'onte, bersaglio d'inimico artiglio.
Tergimi il largo pianto :
Vendica l'onte, e ricomponi il manto.

pas voulu adopter des Latins : ces sortes de mots expriment je ne sais quoi d'imposant.

Les causes principales et externes pour lesquelles les vers français semblent ne pouvoir soutenir la comparaison avec la gravité et la noblesse des vers italiens, se trouvent dans l'usage particulier de la versification. D'abord, quel que soit l'éloge qu'on puisse faire des alexandrins français (§ 321, et suiv., tom. 1), ils auront toujours moins de gravité que les endecasyllabes italiens. Le vers commun, toujours sautillant par cet accent qui pèse sur la septième, est constamment en opposition avec la nature du rhythme qui lui est propre, et par cela même il ne peut soutenir cette gravité épique qu'il soutiendrait aussi bien que le vers italien, s'il avait l'accent sur la sixième, ou sur la quatrième et la huitième. (V. § 446, t. 1) (1).

---

(1) Je viens de lire un poëme portant le titre *Charlemagne*, ou la *Défaite des Lombards*, par M. Millevoie (Voy. le *Journal de l'Empire* du 19 août 1812). La poésie de cet auteur est charmante; mais le genre des vers qu'il a choisis est, à mon avis, indigne d'un poëme héroïque. Je me fais un plaisir de citer quelques vers de ce poëme estimable. Dans le cinquième chant, il peint l'instant où les deux armées (des Français et des Lombards), sont en présence.

Pour le combat cependant tout s'apprête :
Les fiers Lombards, Aldogise à leur tête,
Pour arrêter l'armée aux larges flancs,
Ont déployé leurs formidables rangs.
Ils gardent tous un farouche silence ;
Mais les Français, en agitant la lance,
D'un chant de gloire entonnent le refrain :
Charles monté sur l'ardent Fulgurin,
Parcourt les rangs : sa parole enflammée
Qui garantit le succès du combat
Fait un héros du plus obscur soldat,
Et d'un regard il double son armée.

Le poëte peint ainsi la fin de ce combat terrible :

Le cimeterre et la lance et les dards,
La double hache, et les tranchans poignards,

Mais ensuite la proximité des mots rimés, les règles contre les enjambemens des vers dont les poëtes italiens font un libre usage, paralysent, n'en doutons pas, les élans de cette belle langue (1). Une versification quelconque qui ne permet pas l'enjambement de deux vers, et qui renferme les pensées dans chaque vers ou dans chaque hémistiche, comme pour les compter et les borner méthodiquement, annonce je ne sais quoi de puéril et de borné. La gravité des vers exige non-seulement un enjambement libre, mais aussi, s'il m'est permis de m'exprimer de la sorte, l'enjambement des pensées et des phrases, par lequel souvent la phrase se termine au milieu des vers.

En général ces chaînes dont on a entouré la langue française et le génie des auteurs français, sont une des causes de la diversité en question. La langue italienne, libre dans toutes ses démarches, adopte fort souvent la phrase et les manières latines; et cette manière d'envelopper les paroles et les phrases lui a donné un air mystérieux et imposant qui répand de la gravité dans le discours. La langue française par son style toujours gêné et borné à

Ont varié les coups et les blessures.
En pétillant le feu sort des armures:
Le sang jaillit, plus d'ordre, plus de rangs:
Vainqueurs, vaincus, chefs, soldats, morts, mourans,
Tout se confond: la vue épouvantée
N'apperçoit plus qu'une masse agitée:
L'oreille au loin n'entend plus dans les airs
Qu'un cri formé de mille cris divers.

(1) Marmontel relève un avantage de la versification française sur l'italienne, dans le mélange des vers masculins avec les féminins. « Les vers toujours masculins, dit-il, auraient une marche brusque et heurtée. Les vers féminins sans mélange auraient de la douceur, mais aussi de la mollesse. Au moyen du retour alternatif de ces deux espèces de vers, la dureté de l'un et la mollesse de l'autre se corrigent mutuellement. Ce qui est un avantage de la poésie française sur celle des Italiens, dont la finale est toujours faible. »

certaines manières de s'exprimer, anéantit les nuances de l'esprit, et l'originalité des sentimens; elle s'oppose aux innovations heureuses; elle empêche les développemens des génies qui sont essentiellement créateurs.

Ainsi ces nuances de plus ou de moins de gravité dont nous venons de parler, entre les deux langues en comparaison, ne sont, en grande partie, qu'accidentelles; et il ne tient qu'aux Français de faire disparaître les défauts qu'on peut reprocher à leur versification. (Voy. dans le premier volume les §§ 326 et suiv., 441, 442, 444, 569 à la note.) J'ai droit de soutenir cette opinion jusqu'à ce que les Français, en réformant dans leur versification les défauts exposés, ne démentent mes raisonnemens par des faits. Ces raisonnemens ont d'autant plus de vraisemblance, et même de certitude, qu'on voit en effet que la prose des auteurs français a une certaine gravité respectivement imposante: cette gravité réunie à la vivacité naturelle de la langue, produit un charme inexprimable que tous les étrangers ne se lassent point d'admirer.

§ 1009. Quoi qu'il en soit, je ne me propose pas ici, ni dans le cours de tout mon Ouvrage, de donner une préférence absolue à l'une des deux langues italienne et française; mon objet a toujours été d'en démontrer l'analogie et le rapprochement: admirateur de la seconde, j'aime naturellement la première, et en défendant l'une, je ne prétends pas avilir l'autre. Ces deux langues, dit l'abbé *Alberti*, sont faites, si je peux le dire, pour se prêter la main dans le vaste champ des richesses dont elles sont en possession: elles parcourent presque d'un même pas le chemin de la gloire; et, selon l'expression du même *Alberti*, on ne peut disconvenir qu'après la langue française, l'italienne ne soit la plus répandue dans l'Europe.

Lorsqu'en défendant la langue française contre les impertinences d'une certaine classe de personnes que

l'abbé *Cesarotti* appelle *folliculari e faccendieri di letteratura*, j'ai eu l'occasion de relever quelques propriétés particulières de cette langue, et de lui attribuer des beautés exclusives, je n'ai pas eu l'intention directe d'en faire une comparaison odieuse (voy. § 945). Je déclare que l'une et l'autre langue peuvent avoir tour à tour des beautés et des défauts, qui d'ailleurs ne devraient pas entretenir une rivalité pédantesque.

La lingua italiana, dit l'abbé *Cesarotti*, *nobilitata e abbellita sempre più, giunse a tal grado di pregio che, presa nella sua totalità, cede di poco alle antiche (se pur è vero che ceda assolutamente), può per molti capi far invidia alle moderne; e se in qualche parte è forse inferiore ad alcuna, non è certamente colpa della sua attitudine.*

Ogni lingua, dit *Salvini* cité, *à qualche dote che non ànno le altre; possiede più d'una voce che malamente con quella forza e con quella naturalezza e proprietà si potrà, o almeno in una equivalente voce, in altra lingua rappresentare. Ora per questo si à da fare una guerra? Troppo lieve cagione è questa. Ognuno cerchi d'allargare i confini della sua: stimi, ammiri ed onori quelle che ànno corso, e voga ne' mondo: e tiratosi fuora da queste importune disputazioni, badi alle scienze, alle cognizioni, a' pensieri, che le parole verranno dietro, e si farà onore in tutti i linguaggi...... Ogni lingua*, dit-il ailleurs, *à qualche prerogativa particolare che non ànno le altre, e coltivata risplende.*

Io mi terrò lungi da questi confronti, dit *Tiraboschi*, *perchè sono sempre odiosi. Ogni lingua à vezzi e bellezze tutte sue proprie di cui può esser paga, senza venire a contrasto colle altre.*

Il n'y a aucune langue, dit le savant *Cesarotti*, qui puisse s'énoncer comme absolument supérieure aux autres. La langue grecque, par exemple, est la plus douce, et la

latine la plus majestueuse entre les langues : donc la grecque est moins majestueuse que la latine, et la latine moins douce que la grecque. La langue française, comme en convient le comte *Napione* (1), *è pregevole sopra ogni altra per le opere di stile leggiadro, disinvolto, e di buona società*. Mais l'*italiana*, selon le même *Napione*, *à tanti pregi che compensano largamente questo difetto*. En supposant comme vrai ce que le comte *Napione* dit, on peut conclure que, pour le premier article, la langue italienne le cède à la française; et pour le second, la française peut le céder à l'italienne.

Le savant abbé *Denina*, voulant se prémunir contre la prévention, l'amour-propre et l'habitude qui peuvent influencer sur nos jugemens comparatifs, s'exprime ainsi : *Le comparazioni sono per l'ordinario difettose; e quella delle lingue non può essere che parziale*. Et après un long examen sur les différentes langues, il conclut : *Sarebbe difficile di giudicare quale fra le cinque o sei lingue che si scrivono, o si parlano oggi in Europa, abbia una superiorità assoluta ed intrinseca in paragone delle altre*. Et ailleurs, dans un petit opuscule (*de l'Usage de la Langue française*) il dit : *Quanto alla bellezza ed all' armonia convien persuadersi che sono qualità relative; e che ogni nazione crede facilmente che la sua sia più bella, più dolce e più soave delle altre*.

Mais sans nous entretenir ici des langues de différente nature, ni des opinions de ceux qui, par une passion attachée au cœur humain, aiment leur propre langue, portons uniquement nos réflexions sur les deux langues-sœurs, ayant toutes deux une beauté remarquable (comme le déclare le savant *Modesto Paroletti*, ci-dessus cité),

(1) *Dell' uso e de' pregi della Lingua italiana*. 2 vol. in-8°.

ayant à peu près le même âge, une certaine tournure de famille, et des dérivations à peu près communes; mais avec des traits qui les distinguent et annoncent quelque diversité dans les caractères : et sans nourrir entre ces deux sœurs une rivalité odieuse, contentons-nous de dire que chacune d'elles, soit par les propriétés qui leur sont communes, soit par les caractères distinctifs qui leur donnent des aptitudes particulières, peuvent atteindre, et atteignent en effet, au même but dans tous les genres d'éloquence et de poésie, en donnant à chaque genre de littérature le ton d'élocution qui est propre à le caractériser.

§ 1010. Si, malgré les défauts que l'auteur du Dialogue cité reproche à la langue italienne, et ceux que les partisans de celle-ci reprochent à la langue française, on a vu et l'on voit des ouvrages généralement admirés dans l'une et l'autre langue ; il ne reste qu'à conclure avec évidence, que les langues (même les plus défectueuses) ont en elles-mêmes des ressources et des moyens pour faire oublier leurs défauts ; que les hommes de génie ont l'art de les subjuguer, et même d'en tirer avantage pour les faire servir dans toute sorte de composition ; et qu'enfin ce sont les grands écrivains qui forment les langues, et qui les rendent admirables. *Les Italiens ni les Espagnols*, dit M. de Fénélon (*Mémoires sur la langue française*), *ne feront jamais peut-être de bonnes tragédies, ni de bonnes épigrammes; ni les Français de bons poèmes épiques, ni de bons sonnets*. Fénélon s'est trompé quant aux Italiens, et on verra un jour que, par la même raison, il s'est trompé quant aux Français. Ce n'est pas la langue, mais les génies qui démentiront son jugement.

Le dialogiste donc, pouvait dire avec le chevalier *Modesto Paroletti*, que la langue française (quoique

moins riche et moins abondante que l'italienne), dans le besoin d'exprimer nettement les idées, sert la pensée d'une manière admirable : le dialogiste *poteva* (pour me servir des expressions de *Salvini*) *ben contentarsi di lodar la sua lingua, e dire ch' ella communemente si parla e si scrive, e dal mondo è tenuta cara; senza abbassare le altre con maniera poco dicevole a grave e letterato uomo.* Et pour me servir des mots de *Davanzati*, employés en pareil cas, je dirai contre le dialogiste : *Messere, per cortesia, fate i fatti vostri : lodate la vostra lingua, ma non ischernite la nostra.*

ARTICLE III.

PRÉSAGES SUR LA LANGUE FRANÇAISE.

§ 1011. L'universalité de la langue française a été déjà démontrée par le fait; et l'on a vu dans les deux articles précédens, l'état de sa réputation depuis son origine jusqu'à nos jours. Maintenant on voudrait présager son sort dans l'avenir, et l'on annonce qu'elle ne fera, tôt ou tard, qu'une seule langue avec l'italienne, c'est-à-dire, que les deux nations voisines ne parleront qu'un seul langage, le français : et ce langage sera invariable et perpétuel. Ainsi l'on voudrait réjouir l'ombre craintive de Voltaire qui, dans son épître à Horace, déclare qu'il n'ose pas se flatter que la langue dans laquelle il a écrit fasse vivre ses ouvrages aussi long-tems que celle d'Horace a fait vivre les siens.

L'homme sage qui prévoit l'avenir, en lisant dans les causes qui le préparent de loin, ne calcule pas sur la haute puissance d'un grand Empire, tel que celui de la France, pour porter un jugement assuré sur l'objet dont il s'agit. Un tel Empire, quelle que soit la

douceur de ses lois, ne pourrait pas faire adopter une langue qu'on n'aimerait point. Une force semblable à celle des anciens Romains qui imposaient le joug de leur langue aux peuples conquis, ne commande ni au cœur ni à l'esprit : au surplus, elle n'agirait que sur une classe particulière de sujets, attirés par une autre force bien plus puissante, qui est l'intérêt personnel. Les Gaulois, assujétis aux Romains par les armes de César, ont fait voir, après quelques siècles, quel compte ils faisaient de la langue de leur vainqueur, lorsqu'ils purent en secouer le joug par les armes des barbares.

§ 1012. Mais quand une langue est belle et facile par elle-même, et qu'elle offre des attraits pour se faire aimer généralement, elle s'établit insensiblement dans la bouche de ceux qui l'admirent; et l'influence d'un gouvernement qui, pour serrer les nœuds entre les peuples de sa domination, a l'intérêt de faire parler cette langue aux autres, ne fera que hâter, par une douce persuasion, le moment de réaliser son dessein politique. Le *Dante* nous a dit (*in Conviv.*, *cap.* 11), que les langues vivantes subissent de notables changemens pendant chaque cours de cinquante ans, et même sans qu'aucune cause externe et violente vienne les provoquer. Je demande un délai bien plus court pour les changemens de la langue italienne qui penche, par un double motif, à se confondre avec la française; et les raisons externes et politiques qui en favorisent l'effet, n'agiront que pendant une vingtaine d'années au plus pour réduire le Piémont entier, une partie de la Lombardie et d'autres pays environnans à ne parler d'autre langue que la française.

§ 1013. Je vais éclaircir maintenant cette double cause qui portera l'Italie entière à ne parler bientôt d'autre langue que la française. Il consiste, 1° dans l'empressement de

posséder cette langue qu'on aime en Italie avec transport ; 2° dans le penchant naturel de modifier chaque mot suivant le goût et le génie qui caractérisent la langue française.

On ne peut refuser aux Italiens ce desir, qui d'ailleurs est si universel, de posséder la langue française ; et cela non-seulement pour ses beautés naturelles qui séduisent, mais aussi pour cette facilité d'exprimer sans effort et avec clarté certaines idées qu'on a beaucoup de peine à énoncer en toute autre langue.

Il me reste à démontrer ce penchant naturel de modifier presque toutes les langues (et précisément l'italienne, dont nous nous occupons dans la question présente) suivant les caractères distinctifs de la langue française.

§ 1014. Ces caractères qui la distinguent de celles des autres nations, et principalement de l'Italie, consistent surtout dans cette constante terminaison des mots en voyelles accentuées, suivies souvent de quelque consonne ou d'une syllabe muette.

C'est par ces mêmes caractères, que cette langue est différente de l'italienne, quoique l'une et l'autre dérivent de la langue latine, et quoiqu'elles en aient adopté les mêmes mots et les mêmes accens, qui sont les matériaux avec lesquels elles ont été construites.

La différence de quelques mots qui existe entre ces deux langues ne produit pas la différence de leur nature. Elles peuvent adopter ces mots réciproquement pour enrichir leur patrimoine, en partager d'autres qu'elles pourraient prendre des langues mortes et des vivantes ; elles peuvent enfin avoir les mêmes mots, et cependant être toujours essentiellement différentes l'une de l'autre. C'est ainsi que la langue anglaise a pu se former et s'enrichir de tous les mots et de toutes les formes d'élocution qu'elle a pris avec liberté dans toutes les autres langues, sans cesser ja-

mais d'être anglaise ; et c'est ainsi que la langue italienne se forma sur celle des Provençaux, et la française, quelque tems après, sur celle des Italiens (1), sans avoir fait éprouver la moindre altération à leur caractère distinctif (2). C'est que les Français, en adoptant les mots italiens, les ont francisés, les ont habillés à la française (s'il m'est permis de m'exprimer ainsi); et que les Italiens, en s'appropriant quelques mots français, ne l'ont fait qu'en les italianisant.

Si la différence des langues consistait seulement dans la différence des mots, il s'ensuivrait qu'il y aurait en Italie autant de langues différentes qu'il y a de villes, parce que chaque ville d'Italie possède une infinité de mots inconnus aux villes voisines : *Ego in Mutinensium dialecto incredibilem copiam deprehendi ejusmodi vocum quas Florentini penitùs ignorant. Parem fortassis et alii in suis urbibus atque provinciis animadvertent.* (*Muratori*, Ant. Mæd.

(1) On voit par là le tort de quelques pédans italiens appelés *puristi*, qui croiraient violer l'intégrité de leur langue, si par hasard on voulait y mêler quelque mot, quelque expression de la langue française, choisis à propos et avec goût, pour élargir le champ de l'élocution, et enrichir la langue italienne aux dépens des langues voisines. Voyez *Cesarotti*, dans son excellent ouvrage *Saggio sulla filosofia delle lingue.*

(2) Voyez tout ce que nous avons dit dans le Précis historique, tom. 1.

I più colti di tutta l'Italia datisi a traslatar le opere de' Provenzali arricchirono l'idioma italiano di molte voci, e locuzioni, che formano tuttavia una porzione non dispregevole della lingua comune. Cesarotti.

Come gli antichi italiani (ce sont les mots du comte *Algarotti*) *studiato aveano i provenzali, maestri in quel tempo d'ogni gentilezza, e così di maniere provenzali arricchita fu la nostra lingua; allo stesso modo i Francesi del tempo di Francesco I°, e de' tempi di poi studiarono i nostri autori, da essi appresero più maniere di cose, quelle voltarono nella lor lingua; ed essa venne poco a poco bevendo i colori della nostra, e ne prese talmente le sembianze che i libri di quel tempo si potriano voltare senza offensione de' nostri orecchi, quasi parola per parola in italiano.* (Voy. la not. au § 921.)

OEvi, dissert. 33, pag. 1084, litt. D.) Cependant, malgré ses différens dialectes, la langue italienne n'est qu'une dans toute l'Italie. Voy. § 206. Consultez l'ouvrage de *Cesarotti* cité à la note 1 de ce même paragraphe.

§ 1015. Tout cela posé comme certain, il faut voir maintenant en quoi ces caractères distinctifs de la langue française sont entièrement imités et suivis dans la plus grande partie de l'Italie, et en quoi on est prêt à les suivre dans tout le reste de cette péninsule, par une propension naturelle et presqu'irréparable.

Nous avons vu aux notes du § 961, et démontré par le témoignage d'auteurs dignes de foi, et par le fait même visible à tous les voyageurs, que *il dialetto lombardo fino a Rimini;* dans la Romagne, *avvicinasi assaissimo alle terminazioni francesi*, et que celui de tout le Piémont s'approche de la langue française, et semble même être tout-à-fait français, non-seulement pour les terminaisons, mais aussi pour la prononciation de l'*u*, des *ge*, *gi*, *se*, *si*, des *e* muets, des voyelles nasales, etc.

Bologne et tous les pays environnans, tous les états de l'ex-république de Venise, Reggio, Parme, etc. suivent de près ce même instinct. Dans tout le royaume de Naples, on mange les dernières voyelles des mots, et on en tronque souvent les dernières syllabes.

§ 1016. L'abbé *Cesarotti*, dans son *Saggio sulla Filosofia delle lingue*, (part. IV, n° 2), voulant examiner d'où pouvait dériver cette tendance presque générale à supprimer les dernières voyelles des mots, et même les dernières syllabes, s'exprime de la manière suivante : *Non so dire se la desinenza consonante provenga dal clima, o dal dialetto antico de' Galli dominanti della Lombardia innanzi i Romani, come crede il Muratori, o dalla maggior influenza de' Longobardi. Potrebbe però du-*

bitarsi s'ella fosse originaria e propria di quelle provincie fino al primo nascer della lingua, o non piuttosto introdotta posteriormente, o dall' intrinseca disposizione degli organi vocali di quelle genti, o da qualche altra causa difficile ad assegnarsi..... E' verisimile che una certa celerità di pronuncia naturale a quelli e ad altri popoli, e la fretta del parlar familiare gl' inducesse a toccar le vocali così di volo, dal che poi passassero a perfettamente ingojarsele.

§ 1017. S'il m'est permis de dire ici mon avis sur la question proposée par *Cesarotti*, je ne crois pas trop m'éloigner de la vérité, lorsque je pense que cette tendance générale, ou presque générale, à retrancher dans les *mots* les dernières voyelles et les dernières syllabes composées, naît de la nature de la prononciation.

C'est par un instinct naturel que le vulgaire romain, même dans les plus beaux tems de Rome, retranchait les dernières consonnes des mots, et préparait les semences de la corruption de cette langue, comme le prouvent les meilleurs écrivains italiens. On s'ennuyait de prolonger si longuement les mots, en étant obligé de continuer encore, et presque redoubler d'haleine, après avoir fait l'effort de prononcer l'accent. La langue latine, j'ose le dire, n'était pas la langue de la nature. Les terminaisons de ses mots étaient essentielles à la constitution de la langue; les consonnes finales devaient être prononcées d'un ton éclatant, pour marquer la différence des genres, des nombres et des cas; ce qui, n'étant pas analogue à l'organisation animale, ni à la nature des sons, trouvait des obstacles dans la bouche du peuple romain et des enfans qui apprenaient à lire: Quintilien s'en plaignait de son tems. (§ 46 à la note.)

Par un instinct naturel, ces mêmes terminaisons ont été abolies lorsque les peuples, affranchis de la domination

des Romains, purent parler librement : et par là la langue latine, dans l'impossibilité de prolonger son existence, fit place aux langues vulgaires, telles que l'italienne et la française, dont les édifices, quoique bâtis avec des anciens matériaux, reçurent une autre forme et une différente architecture.

Par le même instinct naturel, les Français, plus libres et plus philosophes que les Italiens, furent les premiers à retrancher d'un seul coup, pour ainsi dire, tout ce qu'il y avait de superflu et de gênant dans la langue expirante ; et sur les débris de la latine, élevèrent une langue qui, simple et belle comme la nature, inattaquable par les élémens de corruption, fait aujourd'hui les délices et l'admiration du monde et l'éloge de la philosophie.

§ 1018. C'est enfin par un instinct naturel que la langue italienne, sortie des mêmes débris de la latine, et sous les mêmes auspices, aspire, comme on le voit, au même but que la française, quoique plus tard, parce qu'elle a été moins libre. Mais tôt ou tard, poussée par ce penchant qui s'agite sourdement, et qui, quoiqu'insensible, se manifeste par des effets frappans, elle se confondra un jour avec la française pour ne faire qu'une seule langue. Nous avons pu y remarquer ce penchant irrésistible, au § 857, dans les licences poétiques faites par des *retranchemens* de syllabes dans les mots italiens.

Ainsi d'après ce funeste présage, on verrait s'anéantir l'*idioma gentil, sonante, e puro*, cette langue qui fut l'organe des ouvrages immortels de *Dante*, de *Boccaccio*, de *Petrarca*, de *Tasso*, d'*Ariosto*, de *Machiavello*, et d'un grand nombre de célèbres auteurs qui l'ont rendue respectable à toutes les nations; si la main puissante de celui que le Ciel envoie pour régler les destins de l'Italie lui refuse une protection continuelle; et si une nouvelle Académie, orga-

nisée sur des principes solides et raisonnés, ne veille de toutes ses forces pour en soutenir l'intégrité et la pureté, au moins dans les départemens de la Toscane et de Rome.

ARTICLE IV.

IDÉE QU'ON PEUT SE FORMER DE L'UNITÉ DES LANGUES MODERNES.

§ 1019. Les langues dérivées de la corruption du latin ne font qu'une; et cette langue, qui en est le résultat, s'appelle *vulgaire*. Elle peut garder ce nom, par la raison que c'est le vulgaire qui, en s'écartant d'abord des terminaisons latines, donna occasion de former d'autres langues, comme je l'ai fait voir dans mon *Précis historique de l'origine et des progrès des langues et de la littérature italienne et française*.

Les langues vulgaires n'étant au fond qu'une seule langue, je crois pouvoir les considérer sous un point de vue nouveau, et les ramener à un seul principe simple, certain, et précis, en avançant que les langues modernes, notamment l'italienne, la française et l'espagnole, ne sont que des dialectes de la seule vulgaire.

Voilà l'idée qu'on peut se former de l'unité des langues modernes, et que je soumets, sans aucune prétention, au jugement impartial des littérateurs.

1020. En effet, combien de dialectes n'y a-t-il pas dans toute l'étendue de l'Italie et de ses îles adjacentes? Nous avons le dialecte sicilien, le napolitain, le vénitien, le bolonais, le génois, le lombard, le piémontais, le toscan; et chacun de ces dialectes se subdivise en plusieurs patois particuliers. Nous observons la même chose dans les dialectes et dans les patois français et espagnols (1).

(1) Les différens patois se trouvent non-seulement dans les différens cantons d'une nation, mais aussi dans les villes et dans les différens quartiers.

Cependant

Cependant les dialectes italiens forment en tout une seule langue qui s'appelle italienne ; les parties constitutives de cette langue leur sont communes: mais il faut convenir qu'entre ces dialectes, le toscan et le romain sont les plus corrects, les plus cultivés et les plus élégans; quoique, pour la douceur, je voudrais préférer celui de la Sicile, qui, semblable aux deux autres, jouit préférablement de la terminaison des mots en *i* et en *u*, qui donne un son faible et doux; au lieu que les mots des deux idiomes en question, en se terminant principalement par *a*, par *e* et par *o*, rendent un son fort et criard (1).

Qu'on en dise de même de tous les dialectes français, qui, quoique différens dans l'usage des mots et de la prononciation, forment en tout une seule langue qui, excepté la bretonne, s'appelle *française*.

Ce que je viens de dire est confirmé par le bon sens, et, s'il le faut, par l'autorité du savant *Cesarotti*, dans son ouvrage cité, *Saggio*, etc., part. 4, n° 2.

§ 1021. Si l'on examine la différence qui existe entre

---

d'une même ville. Chez les Latins il y avait une langue appelée *vernacula*, c'est-à-dire langue des serfs : la langue des maîtres était donc un peu differente de celle des domestiques. J'ai observé dans la ville de Rome plusieurs langages différens, designés par ceux des *transteverini*, des *popolanti*, des *monteggiani*, des *borgheggiani*, des *regolanti*, etc. La même chose s'observe à Paris; ce qui ordinairement et en général se distingue par les mots, langage de la halle et celui des honnêtes gens.

(1) La langue sicilienne est, par un aveu général, un de ces idiômes réputés propres à des poëmes épiques. Madame de Staël dans *la Corinna*, en rend un témoignage public, par tout ce qu'elle a entendu dire dans son voyage en Italie. La Sicile fut la première qui donna l'exemple d'une langue vulgaire. Suivant l'autorité irréfragable du Dante, *idiome vulgaire* et *idiome sicilien* voulaient dire la même chose. C'est à l'exemple des Siciliens que, comme le répète *Cesarotti*, les savans italiens formèrent le fond de leur langue, la mieux choisie entre tous les dialectes, et consacrèrent à l'usage des écrivains celle des Toscans, à laquelle Dante, Pétrarque et Boccace avaient imprimé le caractère de leur génie.

tous les dialectes italiens, on verra qu'elle ne consiste principalement que dans la prononciation des syllabes finales des mêmes mots : ce qui se fait en les terminant par différentes voyelles, en leur retranchant les syllabes après l'accent, ou les voyelles finales, comme nous l'avons observé au § 961 et à sa note, et au § 962.

Toutes les langues qui ont en général la même syntaxe, la même masse de mots, les mêmes lettres et syllabes radicales, les mêmes sons et articulations, les mêmes accens, la même dérivation que cette langue appelée *vulgaire*, peuvent et doivent donc être regardées comme autant de dialectes de cette dernière, lorsque d'ailleurs ils n'en diffèrent que par la terminaison des dernières syllabes.

Tel est le cas des langues française et espagnole ; elles ne diffèrent de l'italienne que par les seules terminaisons qui caractérisent les dialectes (1) ; tout le reste leur est commun ; le fond en est visiblement le même. Quelques autres différences légères, quelques nouveaux mots, qui n'ont pas une racine commune, ne forment pas une différence essentielle, et ne sont que de petites exceptions communes aux dialectes italiens qui se trouvent très-souvent dans le même cas (§ 1014).

---

(1) Sans rappeler ici tout ce qui, pour prouver l'analogie intime qui existe entre les dialectes italiens et les français, a été exposé dans le *Précis historique* placé à la tête de cet Ouvrage, pag. 42, à la note, et partout ailleurs, je citerai seulement un passage du comte *Algarotti*, pour faire voir quelle était la ressemblance des deux langues italienne et française, avant que cette dernière eût reçu quelque modification particulière, mais toujours accidentelle : *Chiunque*, dit-il, *à qualche pratica degli scrittori francesi, si sarà molto facilmente accorto, come negli scritti che sono anteriori alla riforma dell' Accademia, la lingua francese non era gran fatto, per quello che riguarda la construzione, i modi dello esprimersi, e quasi direi l'andamento ed il genio, dissimile dalla nostra.*

§ 1022. D'après cette dernière conséquence, il est évident que toutes les langues modernes formées de la latine, ne sont que des dialectes d'une langue générale qui remplace la langue morte ; et cette langue est la Vulgaire, qui est une, partagée en plusieurs dialectes ; la même qui se forma de la langue latine dans les trois grandes nations où l'on parlait latin ; la même qui ne se distingue de la latine que par le retranchement des finales, par l'usage très-modéré des inflexions de ces mêmes finales, et par le nouvel usage des articles. — Quelle autre langue pourrait être la générale ? Serait-ce la toscane ? mais la toscane n'est qu'un dialecte elle-même, quoique le plus noble entre ceux d'Italie. Serait-ce la française ? mais, par la même raison, elle n'est qu'un dialecte, quoiqu'elle puisse faire valoir cette généralité par la raison qu'on peut croire que les dialectes italiens, dans leur formation, n'ont eu pour modèle que la langue des Provençaux.

§ 1023. Entre les différens dialectes italiens, celui qui rend sensible et évidente la vérité de ce que je viens d'exposer dans cet article, est sans doute le dialecte des Piémontais, et je pourrais ajouter celui des Bolonais et de quelqu'autre petite contrée d'Italie. S'il est vrai, comme il l'est en effet, que la langue piémontaise est italienne, il est aussi également vrai que la langue française est italienne ; parce que, comme je l'ai remarqué, l'analogie entre la française et la piémontaise est très-intime.

Que dirai-je de la langue des départemens de l'ancien Languedoc et de la Provence ? S'il est vrai que la langue de ces départemens est française, il est également vrai que la langue italienne est française ; parce que la ressemblance entre la langue de ces départemens et celle des Italiens est très-intime.

Si un voyageur examinait avec attention tous les diffé-

rens dialectes, en commençant par la Sicile jusqu'à Paris; il sentirait, sous un même langage, les différentes nuances, et une certaine gradation entre ceux qui s'approchent des dialectes italiens et ceux qui s'approchent des dialectes français. Mais en arrivant à ces pays intermédiaires (voy. les notes au § 961) entre l'Italie et la France, tels que tous les pays compris sous le nom de *subalpini orientali, ed occidentali*, le Piémont, la Provence, le Languedoc, il verrait dans ce milieu un dialecte que je veux personnifier pour lui donner les mains étendues vers l'Italie, l'Espagne et la France, pour rapprocher et réunir en un seul groupe tous les différens dialectes des *trois* langues-sœurs, qui sont foncièrement les mêmes, *quoiqu'un* peu différenciées par leur physionomie :

> .... *Facies non omnibus una,*
> *Nec diversa tamen, qualem decet esse sororum.* Ovid.

Il linguaggio de' Subalpini (sub Alpibus), c'est-à-dire, celui des peuples du Piémont et ceux du rivage de la Durance et du Rhône, *è come un linguaggio intermedio tra la lingua francese e l'italiana.* Ce sont les paroles de l'abbé *Denina* (Opusc. *sull' uso della lingua francese*).

Une chose singulière à observer, c'est la langue des Provençaux, des Languedociens, des Auvergnats, etc., qui forment à présent presque trente départemens de l'Empire français : j'ai constamment remarqué que le langage de tous ces pays tient plus de l'italien que du français, tandis que celui des Piémontais et de quelqu'autre peuple d'Italie est plus français qu'italien : ensorte que je peux bien avancer, même par expérience, qu'un Italien qui n'entend pas la langue française, comprendrait mieux le discours d'un Languedocien que celui d'un Piémontais. Cette anomalie semble détruire en quelque sorte

la gradation que je viens d'établir. Je n'entreprends pas la recherche de la cause de cette interruption : une telle entreprise vaste et nouvelle serait digne des littérateurs du premier rang, et leur procurerait, avec les avantages pour les lettres, toute la gloire qui leur serait due à juste titre. Il me suffit d'avoir prouvé avec évidence, qu'en général la langue française est italienne en plusieurs endroits de l'Italie, et que la langue italienne est française en plusieurs endroits de la France. De là on peut conclure que les langues italienne et française ne sont que des dialectes, c'est-à-dire des langages particuliers de plusieurs pays, lesquels langages sont dérivés d'une langue générale qui est la vulgaire, formée de la corruption de la latine.

CHAPITRE IV.

ON EXAMINE SI LA LANGUE FRANÇAISE PEUT SE PRÊTER A LA MUSIQUE AUSSI BIEN, OU PRESQU'AUSSI BIEN QUE L'ITALIENNE.

§ 1024. D'après tout ce qu'on a démontré et établi jusqu'ici sur les qualités de la langue française, mise en comparaison avec l'italienne, on sera à portée de décider par principes, si cette langue peut se prêter à la musique, aussi bien ou presqu'aussi bien que la langue italienne. *Je crois* avoir préparé toutes les idées nécessaires pour raisonner sur cette question intéressante avec connaissance de cause. C'est faute de cette connaissance, que d'injustes détracteurs, en raisonnant toujours sans s'entendre, ont pu réussir à déprécier auprès d'une partie de la nation française elle-même, cette langue qui fait aujourd'hui les délices de l'Europe entière.

§ 1025. Ce n'est pas assez que de décider par principes et philosophiquement la question proposée : la malveillance, ou l'ignorance peut-être, réunies à des préjugés stupides que la philosophie a souvent bien de la peine à détruire, s'éleveraient sans doute contre des raisonnemens qu'ils appelleraient spéculatifs et sophistiques qui s'évanouissent dans l'application. Il faut que les raisons soient suivies et confirmées par l'expérience, par des faits même qui parlent aux oreilles les plus rebelles. C'est la méthode que j'ai suivie dès le commencement de mon travail, et que je m'engage à continuer, autant qu'il me sera possible, dans ce chapitre et dans les suivans.

§ 1026. Si, pour examiner cette question sur l'autorité des écrivains qui jouissent d'une haute réputation, on consulte l'opinion de J.-J. Rousseau, dans sa *Lettre*

sur la Musique française, on verra que « les Français » n'ont pas de musique ; qu'elle est à naître (ce sont ses » propres mots); que leur langue est peu propre à la » poésie, et point du tout à la musique; et que la langue » composée de sons mixtes, de syllabes muettes et sourdes, » de voyelles peu sonores et de beaucoup de consonnes et » articulations, ne peut pas absolument se prêter au » chant, à l'harmonie, à la mesure. »

Au commencement de sa lettre, il compare la musique française à la dent d'or de cet enfant de Silésie, dont parle M. de Fontenelle. On a fait tant de bruit pour expliquer comme cela a pu arriver, et on s'est apperçu à la fin que la dent n'était point d'or. « Pour éviter, dit-il, » un tel inconvénient, il faut voir d'abord, non pas si la » musique française est d'or, mais si nous en avons une. »

Toujours dans l'idée que la langue française fourmille de défauts essentiellement opposés à la vraie musique, il poursuit, en disant que « nous n'avons pas de musique, » et ne pouvons pas en avoir.

» Les Français, continue-t-il, n'auront jamais de mu» sique; et s'ils en ont une, ce sera tant pis pour eux.

» Jamais les Français n'auront une musique à eux; il » faut tout emprunter de nos voisins.

» Je n'appelle pas avoir une musique, quand j'emprunte » celle d'une autre langue pour tâcher de l'appliquer à la » mienne; et j'aimerais mieux que nous gardassions notre » maussade et ridicule chant, etc. etc. »

Tel est le langage atrabilaire de cet auteur. On voit combien le fanatisme d'une opinion peut aveugler les hommes même de beaucoup d'esprit : et cela en supposant que l'auteur ait été porté de bonne foi à défendre des opinions si monstrueuses.

§ 1027. Peut-on écouter sans indignation de pareilles insultes, démenties par lui-même et par l'expérience, qui

frappait souvent les yeux de ce philosophe ? « Il était de » la destinée de J.-J. Rousseau, ou d'exagérer le vrai, ou » de mettre le faux à côté, » dit M. de la Harpe (Cours de Littérat., tom. 12, pag. 163). « Ses inconséquences » avaient leur source dans la prévention ou l'humeur, et » non dans la nature de son esprit, » dit M. Suard (Encyclop. méth. music., au mot *Allemand*). Il est vrai qu'il démentit ces paradoxes lorsque le calme de la réflexion succéda, dans sa vieillesse, à la chaleur de la dispute et à l'esprit de parti : mais la palinodie qu'il chanta du fond de son cœur en présence de M. Grétry, qui en rend à présent un témoignage public, peut-elle dédommager assez la langue française, *cette langue descendue de celle des anciens Troubadours ; cette langue née au milieu de la poésie et du chant ; cette langue qui, dès son origine, avait fait les délices de l'Europe ;* sa rétractation peut-elle, dis-je, la dédommager d'un affront non mérité, et consigné dans sa lettre publiée et applaudie par quelques demi-savans trop crédules ?

§ 1028. Une foule de singes formés à l'école de ce philosophe, souvent exalté, mais toujours aimable par les charmes séduisans d'une langue dont il a abusé, et qu'il a si mal gratifiée, a mis le comble à ces impostures. La fausse théorie est passée en maxime, devenue la base de tous les raisonnemens en ce genre : et, ce qui n'est pas facile à concevoir, cette maxime semble triompher à mesure que les progrès rapides de la musique en France devraient l'anéantir. Les partisans de Rousseau sortent du théâtre tout enchantés de la musique de Grétry, de *Monsigny*, et de quelques morceaux des autres compositeurs, mais ils n'en crient pas moins contre la langue.

L'imbécillité et l'ignorance jouissent d'une erreur qui

les garantit, au besoin, du reproche de leur inhabileté; elles trouvent leur compte dans la fausseté de la maxime. Que le poëte fasse de beaux vers, que le musicien produise une musique ravissante, ce qui arrive souvent, ce ne sera qu'un phénomène, ou plutôt un prodige de leur génie. Mais qu'une mauvaise musique sur des vers français encore plus mauvais, aille déchirer l'oreille d'un parterre très-patient et très-crédule, toute la faute n'en tombera que sur la méchanceté d'une langue qui, disent-ils, se refuse d'obéir aux excellentes inspirations du musicien et du poëte. — C'est ainsi qu'un mauvais chanteur s'en prend toujours à son maudit gosier, que la mauvaise saison, dit-il, rend cruellement enroué; il ne ménage en même tems ni les cris des violons, ni l'accompagnement qui discorde, ni le maître de chapelle qui ne lui a pas donné de bonne musique :

> La mia voce, *dit-il*, è buona e bella :
> Ma il Maestro di cappella
> La sua musica sbagliò.

§ 1029. Lorsque, faute de verve poétique ou musicale, j'entends les compositeurs crier contre la langue française, qu'ils croient se refuser aux beautés de leur art, il me semble entendre le ton dogmatique de ces anciens philosophes qui, en voyant l'eau s'élever dans le vide des tubes, prononçaient d'un air de suffisance, que *natura abhorret à vacuo* (*gallica lingua abhorret à cantu*).

Si J.-J. Rousseau et ses partisans eussent vécu avant Corneille, Racine et Voltaire, ils auraient dit, sans doute, *gallica lingua abhorret à tragico cothurno ;* et ils en auraient été doublement démentis.

§ 1030. Mais la philosophie irritée ne tarda pas d'employer ses armes pour détruire ces prestiges et démasquer l'imposture. On a eu beau faire : la vérité obscurcie depuis

long-tems, au grand dommage de la littérature et des beaux-arts, a dû s'échapper enfin, et percer les ténèbres qui l'environnaient : le tems qui consume tout, a dû détruire aussi les erreurs. Une classe d'hommes éclairés prend le parti de la langue française, et l'on se prépare à combattre cet aveugle préjugé qui la condamne à une incapacité avilissante et si contraire à l'éclat de ses triomphes.

On prétend démontrer par la raison et par l'expérience, que la langue française se prête à la bonne musique, aussi bien, ou presqu'aussi bien que l'italienne.

On en démontre d'abord la possibilité par des argumens *à priori*, et par des principes incontestables; et l'on en dément l'impossibilité par des faits et par l'expérience.

On veut montrer enfin quelles sont les véritables causes qui, étrangères à la langue, ont pu retarder les progrès de la musique en France.

§ 1031. Les voici donc en lice ces deux athlètes, dont l'un refuse tout à la langue française, poésie, versification, musique; et par cette méthode, il ne prouve rien. Semblable à ces superstitieux de l'antiquité, qui n'osant pas ouvrir les cadavres, en ignoraient la structure si nécessaire à la pathologie, il n'ose approfondir et analyser l'objet de sa dispute, de crainte de s'éclairer. L'autre examine, compare; et la raison lui servant de flambeau, il tâche de découvrir tout ce que la nature, et l'art enfant de la nature, ont pu donner à la langue française. Pour échapper à ces surprises et à ces équivoques où la raison va souvent s'égarer par la seule faute de n'avoir point attaché une idée claire et distincte à l'objet de la discussion, il ouvre d'une main hardie ce corps qu'il doit analyser; il établit un examen particulier sur chacune des parties qui le composent; et, semblable à cet Horace qui ne put défendre sa vie et

sauver Rome, qu'en divisant, par sa fuite, ses trois rivaux, il évite avec soin de réunir et de confondre les différens points qui éclairent la question principale. Par cette méthode, il contraint son adversaire à ne pas s'écarter du point précis de la question; il l'oblige à considérer les objets et à les examiner sous un point de vue plutôt que sous un autre; il lui montre enfin l'art d'une logique sévère qui le force à ployer son orgueil à l'éclat de la vérité qu'on redoute.

Pour moi, en me rangeant du parti de ce dernier, je vais être l'organe de tout ce qu'on pourrait avancer contre les jugemens outrés du philosophe de Genève et de ses partisans, sur les défauts de la langue française. Je me flatte d'avoir tout préparé dans le cours entier de cet Ouvrage, pour les confondre et tourner contre eux-mêmes les traits de leurs calomnies.

§ 1032. La langue française, selon J.-J. Rousseau, n'est pas susceptible de musique, parce qu'elle n'a pas d'accent : et par cet accent, dont en général il avoue ne pouvoir démêler la nature (1), il ne devrait entendre autre chose que l'accent tonique, cet accent qui est la source de toute harmonie dans la prose, dans les vers, dans le chant (chap. 1, tome 1), et par lequel la langue italienne, par un aveu général, se prête si commodément à la musique. Mais nous avons démontré (part. 1, ch. 1, § 28, et part IV, § 903 à la note) avec une évidence mathématique et au-dessus de toute contestation, que la langue française jouit du même accent que l'italienne, et que cet accent en est peut-être plus énergique (§ 34). Nous avons même fait entrevoir que J.-J. Rousseau ne lui

(1) *Il me resterait*, dit Rousseau, *à parler de l'accent; mais ce point important demande une si profonde discussion, qu'il vaut mieux la réserver à une meilleure main.* J.-J. Rousseau devait donc réserver à d'autres

a jamais refusé cet accent (§ 68) (1). Donc la langue française est susceptible de musique. Voici le premier et principal coup de ce vaillant athlète tout-à-fait manqué et tourné même contre lui, sans espoir, j'en réponds, de pouvoir se remettre en garde, dans le cas que par le mot accent, il entende désigner l'accent tonique.

§ 1033. L'existence de l'accent tonique dans chaque mot de la langue française ayant été évidemment démontrée, il reste à voir maintenant de quel autre accent J.-J. Rousseau aurait pu parler, lorsqu'il dit que « c'est l'ac-» cent des langues qui détermine la mélodie de chaque » nation... C'est l'accent qui fait qu'on parle en *chantant*,

---

mains sa lettre sur la musique, dont on ne peut parler sans avoir une idée claire et distincte de l'accent.

(1) Nous avons dit dans un Appendice, § 68, tom. 1, que J.-J. Rousseau n'a jamais refusé l'accent tonique aux mots français; il a dit seulement que la langue française n'a pas d'accent qui marque l'élévation et l'abaissement de la voix; et il a eu raison. Cet accent particulier était propre à la langue chantante des Grecs et des Latins : or il est naturel que les langues chantantes donnent à leurs accens l'élévation et l'abaissement de la voix qui sont propres au chant.

C'est sur ce même principe, que l'abbé d'Olivet refuse à la langue française cet accent particulier. « Qu'il y ait (dit-il dans son Traité de la Pro-» sodie française, pag. 27), qu'il y ait des accens dans le grec, c'est-à-» dire des syllabes qui demandent d'être élevées ou baissées indépendamment » de la phrase entière dont elles sont parties, c'est un principe avoué de » tous les grammairiens, et qu'on ne doit pas contester. Que la langue la-» tine ait eu la même prérogative, n'en doutons pas, puisqu'on nous l'as-» sure. Je vois effectivement que l'*accent tout seul, et sans toucher à la* » *quantité, suffisait pour faire sentir les diverses significations de quel-* » *ques homonymes latins.* Mais en faut-il conclure que nous ayons *de* » *semblables accens*, c'est-à-dire encore une fois, des syllabes qui, con-» sidérées à part, et sans aucune relation ni à celles qui les accompa-» gnent, ni à ce que la phrase entière signifie, demandent d'être élevées ou » baissées ? Voilà, le plus clairement qu'il m'est possible, l'état de la ques-» tion. » L'abbé d'Olivet conclut que non; et les Italiens les plus savans concluent de même à l'égard de leur langue. C'est que, je le répète encore, l'accent tonique des langues modernes n'est pas chantant. Voy. § 1043, 1060, 1061. (Voy. tom. 1, § 4, pag. 68 et la note.)

» et qu'on parle avec plus ou moins d'énergie, selon que » la langue en a plus ou moins... celle dont l'accent est » plus marqué doit donner une mélodie plus vive et plus » passionnée, etc. » (§ 904). Toute réflexion faite, on peut avancer avec assurance que J.-J. Rousseau, lorsqu'il prit à tâche d'avilir les plus belles propriétés de sa langue, ne dut et ne put parler que de l'*accent chantant ou musical, et de l'accent national.*

Vu l'importance de cette matière, nous allons le suivre avec patience dans toutes ses idées, soit réelles, soit imaginaires : et au risque même d'une grande digression, nous allons traiter, en deux appendices différens, ces deux questions sur l'*accent musical*, *et sur l'accent national;* questions qui sont devenues dignes d'un examen sérieux, J.-J. Rousseau y ayant attaché beaucoup d'intérêt dans l'examen des langues plus ou moins propres à la musique.

APPENDICE PREMIER.

DE LA NATURE DE L'ACCENT MUSICAL.

§ 1034. Cet appendice est utile pour fixer l'idée de l'accent *grammatical* dont nous nous sommes occupés dans la première et la seconde partie du premier volume : elle sert à donner une notion claire, distincte et précise d'une autre espèce d'accent qui est appelé *musical;* accent différent de celui dont nous avons parlé, et qui, faute de logique et de réflexion, ayant été confondu avec les autres espèces d'accens, a servi jusqu'à présent à perpétuer, pour ainsi dire, l'ignorance de tout ce qui est essentiel aux connaissances approfondies des langues et de la musique : de là sont dérivées ces interminables disputes sur une matière qu'on ne comprenait pas, et ces calomnies tout-à-fait grossières contre la langue francaise, que, depuis le milieu du siècle passé, on a cru incapable de s'associer à la musique.

§ 1035. L'accent *musical* n'èst que l'expression forte et fidelle de tous les sentimens pathétiques et de toutes les sensations indiquées par les paroles du langage. Cet accent n'est que le résultat de l'accent oratoire et pathétique. Ce dernier consiste dans une certaine inflexion de la voix, et dans l'expression imitative du sentiment qui s'exhale par cet organe : il est tout ce que la passion, la vivacité, le goût, le génie peuvent ajouter à la parole pour la rendre frappante, pour lui donner plus d'ame et de vivacité, comme les couleurs animent et relèvent la beauté d'un dessin pour ébranler les sens et agir sur l'imagination. Il n'est pas une propriété de la langue qui *parle*, mais du cœur qui sent; il n'est pas inhérent aux mots, *il* est inhérent aux passions : c'est l'accent de tous les cœurs et du sentiment, démêlé par différentes nuances qui, comme le dit l'abbé d'Olivet, ne coûtent rien à la nature. Les paroles inventées par les hommes pour se communiquer leurs idées et leurs passions, ne consistent que dans la combinaison des sons ordinairement articulés. Ces sons, dont le nombre dans la grammaire est très-borné, sont les élémens matériels qui, par une convention presque arbitraire, servent comme signes des idées, et dont la plus grande partie ne saurait peindre tout ce qui se passe dans l'intérieur de l'ame et du cœur : on peut les considérer en général comme presqu'inanimés par eux mêmes, indifférens et insuffisans pour rendre au gré de l'ame, toute la force des sentimens qui l'agitent : au surplus, ils peuvent être signes des idées et non pas des sentimens. L'accent *musical* vient au secours de leur défaut; il les anime, il pénètre et examine la nature de chaque sentiment; il en saisit l'esprit et le verse sur chaque son de la parole, et leur imprime le sceau des sentimens qu'il veut peindre. Chaque passion très-variée dans ses nuances, chaque mou-

vement intérieur ont un accent *musical* différemment nuancé; et cet accent, appliqué au son des paroles, est celui qui les relève et les vivifie : ses différens tons, tantôt élevés, tantôt abaissés, que cet accent ajoute au son des paroles, forment ce qu'on appelle langue *musicale*. Ces tons qui se trouvent en rapport avec les mouvemens de l'ame et du cœur de celui qui parle, sont presqu'infinis : « la voix, disait Socrate (*in Plat. de* » *summo bono*), en s'échappant de notre bouche, est » une, et en même tems infinie en nombre. »

§ 1036. Chaque langue, quelle qu'elle soit, peut donc être musicale dans le sens exposé. Et quand on dit que telle ou telle langue est ou était musicale, on ne doit pas entendre par là qu'elle l'est naturellement et qu'elle a par elle-même un chant, mais plutôt qu'elle jouit de l'avantage d'être animée d'une espèce d'accent musical que lui inspire celui qui parle. Tel était l'accent que les Grecs et les Latins s'étudiaient à imprimer à leur langue, pour en augmenter la force, la douceur, l'harmonie et la richesse dans les expressions (1).

§ 1037. J.-J. Rousseau a dit qu'il n'y a en Europe aucune

(1) Les premiers législateurs des Grecs comprirent aisément que c'était par l'imagination qu'il fallait leur parler, et que la vertu se persuadait mieux par le sentiment que par les préceptes. De là ils annonçaient les vérités parées des charmes de la poésie et de la musique; et déjà, par la séduction de ces ressorts, on vit couler la persuasion dans les ames de ces peuples jadis féroces : et les mœurs adoucies hâtèrent les progrès de leur civilisation. Sur ce principe, il fallut que la langue eût été chantante; ce qu'on put obtenir par le perfectionnement d'une prosodie. Cette prosodie, comme le dit Vossius, concernait le chant des mots, ou les tons de la voix sur laquelle on chante : ainsi le nom de prosodie fut appliqué à la prononciation de toutes les paroles, et fut développé par les noms d'*accens* : ces accens exprimaient dans la voix les différens tons qui imitaient le chant. L'accent donc marquait les diverses intonations de la voix. Or, ces tons divers exprimaient les différens mouvemens du cœur : *Omnis enim motus animi suum quemdam habet vultum, et sonum et gestum,*

langue vivante, pas même l'italienne, qui soit musicale par elle-même; et il ne pouvait pas dire autrement. Mais je voudrais soutenir aussi qu'à la rigueur, les langues mortes des Latins et des Grecs n'étaient pas musicales par elles-mêmes; et que ce chant réel qu'on leur attribuait, n'était que l'effet de ces modifications artificielles et de ces tons de la voix, puisés dans la nature des choses et du senti-

---

dit Cicéron (de Orat., lib. 3). Chacune des émotions de notre ame a reçu de la nature une physionomie, un accent, un geste qui lui sont propres. Les sons de la voix, continue-t-il, sont semblables aux cordes d'un instrument, qui résonnent dès qu'elles sont agitées : ils sont aigus ou graves, rapides ou lents, forts ou faibles, selon qu'on les touche, c'est-à-dire, selon l'impulsion que les passions ou les sentimens du cœur leur *donnent : tels* sont les sentimens de douleur, de plaisir, d'amour, de haine, de joie, de crainte, de tendresse, d'estime, de pitié, d'amitié, de prière, de respect, de reconnaissance, d'insulte, de menace, et jusqu'aux sentimens de la vertu, de l'innocence, du crime, etc. : qu'on y ajoute les intonations qui marquent l'interrogation, l'admiration, l'ironie, etc.

Plutarque (au premier livre de ses Propos de table, quest. 5) nous rapporte que Théophraste, dans un ouvrage où il traitait de la musique, avait écrit « qu'il y a trois principes de la musique, *la douleur*, *la joie*, *l'enthousiasme*, et que ces trois affections sont les trois causes qui font que la voix sort de son état ordinaire, s'élève davantage avec plus de force, et fait entendre un vrai chant. » Ce fut par ces trois principes de la musique, imités par les Grecs pour rendre musicale leur langue, que cette même langue avait acquis un style toujours poétique, animé, chantant, propre au langage du sentiment et des passions, en entretenant l'imagination par une activité continuelle. Cette activité était développée par l'emploi des différens accens, différemment ménagés par trois ressorts dont je parlerai dans la note suivante; ensorte qu'ils pouvaient transmettre à ceux qui les entendaient, les mêmes sentimens qui avaient provoqué ces accens dans ceux qui les rendaient : ils rendaient les Grecs, pour ainsi dire, témoins de tout ce qui se passait dans le cœur de ceux qui parlaient.

Tel est le récit pompeux qu'on nous fait de la force de ces accens chantans chez les Grecs et les Latins : il est peut-être exagéré; mais puisqu'on nous le dit, croyons que la mesure du tems dans chaque syllabe, les élévations et les abaissemens de la voix, quelquefois jusqu'à l'intervalle d'une quinte; que le jeu des différens tons de cette même voix, et ses sons variés par leur douceur et leur dureté, leur force et leur faiblesse, leur éclat et leur obscurité, peuvent produire dans une langue parlée la peinture des sentimens et une espèce de chant.

ment,

ment, étudiés et mis en règles sur des principes invariables, et appliqués à la langue. Je ne m'engagerai pas ici dans une longue discussion : je soumets brièvement, et sans afficher de grandes prétentions, les raisons qui me portent à penser ainsi. Je ne veux parler que de l'aveu même des Grecs : l'auteur des Voyages du jeune Anacharsis, ch. 26, m'en fournit au juste les expressions : « De là, dit Philotime, les efforts des » Grecs pour distribuer dans leurs paroles la mélodie et la » cadence qui préparent la persuasion : de là résultent enfin » ces charmes inexprimables, cette douceur ravissante que » la langue grecque reçoit dans la bouche des Athéniens. » Chez les anciens, on avait coutume de se faire instruire par un musicien dans l'art de déclamer : ce musicien, par les intonations de sa flûte, conduisait et soutenait la voix des orateurs, en la faisant passer par tous les degrés de sons, pour donner de la variété à ses inflexions. (Lisez Cicéron, *de Orator.*, lib. 3, c. 60, § 225, et lib. 1, § 10.

Puisque la langue grecque recevait dans la bouche des Athéniens ces qualités énoncées, puisqu'elle recevait de la flûte ses intonations, il est évident que ces mêmes qualités ne sont pas inhérentes à la langue matérielle. En effet, si la qualité d'être chantantes était inhérente à ces langues, pourquoi ne sont-elles pas les mêmes dans la bouche de quelques personnes qui les parlent à présent ? Je dis plus : pourquoi les langues étant toujours les mêmes, a-t-on tellement oublié les règles et la vérité de ces tons et de ces modifications chantantes, que (même dans les tems les plus heureux de ces langues alors vivantes) on a été obligé de noter ces tons par des accens écrits ; et malgré ces précautions, on en a oublié jusqu'aux moindres traces (1) ?

(1) On remarquait dans la langue grecque trois propriétés essentielles (comme le dit l'auteur du Voyage du jeune Anacharsis, ch. 26), la son-

§ 1038. L'accent musical proprement dit, est un langage particulier de la nature et des passions qui s'exhalent en chantant : en s'associant aux langues, il les rend chantantes ; il leur donne ce qu'elles n'ont pas. Cet accent est l'objet essentiel des orateurs philosophes qui s'engagent à vivifier et à embellir la langue parlante ; et il est l'objet du musicien orateur et philosophe, lorsqu'il s'engage à changer en langue chantante la langue parlée. Dans le premier cas, il est une espèce de chant, mais imparfait : dans le second, il déploie les qualités éminentes de la musique.

§ 1039. Il est superflu de donner ici une idée plus étendue et plus détaillée de l'accent musical, dont le savant Villoteau, dans son excellent ouvrage en deux vol. *in-8°*, *de l'Analogie de la Musique avec le Langage*, donne un traité vraiment complet et digne d'être lu et étudié par tous les amateurs de la littérature et des beaux-

---

nance, l'intonation, le mouvement. La résonnance regardait l'emploi des différens sons de la voix ; l'intonation avait rapport aux élévations et aux abaissemens calculés de cette même voix ; et le mouvement regardait la mesure du tems dans les syllabes. Ces trois objets appartenaient à la prononciation. Cependant Is. Vossius (*de Poem. cantu, et viribus rhythmi*, pag. 19, in-8°), s'exprime ainsi au sujet de cette même prononciation : *Usque ad tempora Antonini, et Commodi impp.* (c'est-à-dire, jusque vers la fin du second siècle de l'ère chrétienne), *perstitit nihilominùs antiqua et ferè integra loquendi ratio, ut opus non fuerit totidem apicibus scripturas onerare ; ac posterioribus factum sit sæculis, cessante nempè et penitùs collapsâ vetere pronunciandi ratione.* C'est pour se garantir de l'oubli de cette ancienne prononciation, que Cicéron (*de Orat. lib.* 3), après avoir dit que *omnis animi motus suum quemdam habet vultum et sonum et gestum ;* et après avoir parlé des accens écrits qui désignaient ces différens sons, ajoute, à propos de ces accens écrits : *Hic enim usus est litterarum, ut custodiant voces, et veluti depositum reddant legentibus.* Dans la langue grecque, *je crois*, dit Philotime (*Voyage du jeune Anacharsis*), *qu'anciennement les Grecs avaient, non-seulement plus d'aspirations, mais encore plus d'écarts dans leur intonation, que nous n'en avons aujourd'hui.* Voilà donc les aspirations et les intonations changées vers le quatrième siècle avant l'ère vulgaire.

arts. Je renvoie mes lecteurs à cet ouvrage classique. Après quelques digressions qui d'ailleurs concourent à éclaircir la matière dont je m'occupe, je ramène ma plume à ces considérations qui ont rapport à la constitution matérielle des langues italienne et française.

§ 1040. La langue française et l'italienne sont-elles musicales par elles-mêmes ? Pour suivre ici l'opinion générale, je réponds que non, dans le sens que nous avons donné à l'accent *musical* (voy. § 1047). Peuvent-elles devenir musicales ? rien ne l'empêche. Elles peuvent parvenir à ces degrés de perfection où s'étaient élevées jadis la langue des Grecs et celle des Latins ; il ne faudrait pour cela qu'y porter les mêmes soins et les mêmes études auxquelles les Anciens étaient obligés de se livrer, soit par leur constitution politique, soit par tout autre motif. Elles peuvent acquérir ce que les langues mortes ont perdu, et pourraient recouvrer, si elles étaient placées dans les mêmes circonstances où elles se trouvaient dans ces beaux jours, naturellement passagers des républiques grecque et romaine.

Les langues italienne et française se trouvent dans des circonstances différentes de celles des Grecs et des Latins. Dépouillées de cet accent qui rendait chantantes ces dernières, elles n'ont pour tout resté que ce qu'on ne pouvait pas leur ôter, c'est-à-dire l'accent grammatical qui est l'accent de la langue considérée physiquement comme langue parlante destinée à exprimer les idées. Ainsi, comme l'accent grammatical est beaucoup moins le langage du sentiment que celui des idées, et que l'accent musical est beaucoup moins le langage des idées que celui du sentiment, il s'ensuit que, dans ce sens, les langues modernes ne sont pas musicales, comme l'étaient les anciennes.

§ 1041. Mais il ne faut pas conclure de là, que ces deux langues modernes sont dépouillées de toute espèce de

chant. Nous accordons seulement qu'elles n'ont pas le chant des langues grecque et latine : mais tous ceux qui connaissent la nature des langues vivantes, doivent convenir au moins que ces dernières ont essentiellement en propriété une espèce de chant qui flatte, dans le langage parlé, plus ou moins sensiblement l'oreille. C'est l'effet d'un accent : et cet accent est le grammatical dont nous nous sommes occupés dans tout le cours de cet Ouvrage : c'est l'accent tonique, source de toute harmonie dans la prose, dans les vers, dans la musique. Et cet accent est en partie différent de celui dont nous nous occupons dans cet appendice.

§ 1042. Mais cet accent, quoique différent de l'autre, a l'avantage d'en être la base, et d'être d'ailleurs essentiellement inhérent à ces mêmes langues; ensorte qu'on peut bien se figurer une langue tout-à-fait privée de cette espèce d'accent musical oratoire et pathétique; mais il est impossible d'admettre qu'une langue soit musicale, sans posséder l'accent grammatical ou tonique. C'est en effet sur cet accent, si naturel et si essentiel à toutes les langues du monde, même aux plus barbares (quoiqu'on ait voulu le refuser à la française), que sont calquées toutes les autres espèces d'accens dont nous avons fait mention. Une légère opposition entre eux offense l'esprit, blesse l'oreille, bouleverse l'harmonie. A la rigueur, l'accent oratoire pathétique musical n'est en grande partie que l'accent grammatical même, sorti de son état naturel, et rendu plus marqué, plus appréciable, et élevé à un chant plus décidé et plus sensible, au moyen de l'art oratoire.

§ 1043. Nous avons vu dans toute l'étendue de cet Ouvrage, comment les Italiens et les Français ont tiré parti

de cet accent grammatical, pour donner à leur prose et à leurs vers cette harmonie et cette mélodie enchanteresses qui les caractérisent. Il n'existe pas d'hommes à qui il soit besoin de prouver que les vers de Boileau, de Racine, de Delille, que la prose de Fénélon et de presque tous les auteurs français, de même que les vers de Tasse, d'Arioste, de Métastase, et la prose de Boccace, de Machiavel, etc., entre les Italiens, sont pleins de cette harmonie et de cette mélodie ravissantes qui subjuguent les cœurs. Cependant on peut considérer ces deux langues comme dépourvues de tout accent oratoire et chantant: on peut en réciter de sang froid la prose et les vers, paisiblement, sans donner aucune altération à cet accent grammatical, et sans marquer aucune émotion pathétique et déclamatoire; et ces pièces seront toujours, par le jeu de cet accent tonique, pleines de douceur et d'harmonie; elles offriront toujours un chant.

§ 1044. Quand on parle du chant, de la prose et des vers, on ne doit pas entendre par là le chant noté par les compositeurs de musique, mais plutôt une espèce de chant ou intonation de la voix indiquée par Is. Vossius (*de Poëmat. cantu, et viribus rhyth.*), lorsqu'il dit: *Quum verò omnis sermo sit veluti cantus quidam*, etc.

C'est le même chant dont Cicéron parle (*de Oratore perfecto*), lorsqu'il dit: « Telle est la vertu merveilleuse » de la voix, qui de trois sons, l'aigu, le grave, le cir- » conflexe, forme toute la variété de l'harmonie du chant; » car on doit savoir que toute espèce de prononciation » renferme une espèce de chant. »

Qu'on ne dise pas que Cicéron, dans ce passage, parle aussi de l'accent circonflexe, et que cet accent, inconnu dans les langues modernes, pouvait ajouter à la langue

latine la qualité du chant, par cette propriété d'élever et d'abaisser immédiatement la voix. Je réponds que nous ignorons à présent la propriété de cet accent circonflexe, qu'on avait oublié dans le tems même que la langue latine vivait encore. Nous ne savons pas même si nous employons ce même accent sans nous en appercevoir. Il est cependant certain que si nous ne l'employons pas, c'est une preuve que cet accent particulier n'était pas naturel ni intimement lié à la qualité de la langue. Mais quoiqu'on puisse admettre que cet accent particulier pouvait augmenter dans la langue la qualité du chant, on ne pourra jamais soutenir qu'il était le seul qui eût la force de produire le chant dont parle Cicéron. En effet, quoique nous ayons perdu l'idée et les effets de cet accent, nous voyons néanmoins qu'en faisant usage de l'accent grave et de l'aigu, nous obtenons, par le seul ressort de ces deux accens, toute l'harmonie et toute la douceur qu'on peut desirer dans les langues modernes. Je dis plus : nous admirons beaucoup de chant dans la prose et dans les vers latins et grecs, entièrement dépouillés de l'accent circonflexe, que nous ne pouvons plus employer, puisque nous l'ignorons.

§ 1045. D'après tout ce que nous venons d'observer dans ces derniers paragraphes, on voit avec évidence, que les langues italienne et française sont moins musicales que les langues anciennes ; mais que cette comparaison du plus au moins n'empêche pas qu'elles ne soient musicales aussi. Elles sont naturellement munies de l'accent grammatical ; et par la nature de ce mot *accent*, elles sont portées *ad cantum* : elles renferment le germe de tout chant ; elles ont une initiative naturelle de ce même chant.

Admirons dans l'idée du chant une gradation qui peut donner beaucoup d'évidence à la question sur les langues

chantantes, et qui peut me garantir du reproche de contradiction dans mes idées. Chaque langue est naturellement susceptible d'une espèce de chant par cet accent grammatical qui lui est propre ; mais ce chant, qui flatte l'oreille, est respectivement bien imparfait, quoiqu'il soit toujours ce qu'il doit être pour une langue destinée, non à peindre les passions, mais à exprimer les idées des passions. Or si l'on ajoute à ces mêmes langues une autre espèce d'accent, c'est-à-dire un autre chant qui dérive de toutes les expressions oratoires et pathétiques, comme faisaient les orateurs grecs et latins, elles acquièrent alors un degré plus considérable de qualité chantante ; mais le chant n'en est pas parfait encore : c'est l'accent chantant du langage des passions.

Imaginons maintenant, qu'à ce second degré du chant dans les langues, on en ajoute un troisième, déterminé avec un nouvel art par le musicien sur des notes qui désignent des expressions et des modifications, des élévations et des abaissemens de la voix, bien plus marqués et assujétis à des intervalles certains et mesurés ; alors le chant de la langue est arrivé à son degré de perfection ; alors la langue est réellement et proprement chantante. C'est ainsi qu'il est utile d'envisager ces trois sortes de chants, pour procéder avec clarté et distinction.

§ 1046. Rappelons-nous toujours que le second et le troisième degré de chant, dont ce dernier est le parfait, sont basés sur le premier qui est déterminé par l'accent grammatical, le plus naturel et inhérent aux langues (§ 1041). Rappelons-nous aussi que ces deux mêmes degrés de chant sont étrangers aux langues, et qu'ils y sont appliqués par un art extérieur qui vient à leur secours, tel que l'art de l'orateur et du musicien. Plaçons toujours avec ordre et pré-

cision dans notre mémoire l'idée des différens accens : le *grammatical* ou tonique, l'*oratoire* et *pathétique*, le *logique*, le *national*, etc. : chacun de ces accens est chantant. Le grammatical est l'accent de la langue comme langue : l'oratoire et le pathétique sont les accens chantans du langage particulier du cœur, etc. — Etablissons pour maxime, que chaque langue, ayant en elle-même un accent grammatical, est essentiellement munie d'un certain degré de chant. Lorsque j'ai dit, aux §§ 1037, 1040, que les langues modernes ne sont pas musicales par elles-mêmes, j'ai entendu parler de cette espèce de musique qu'on remarquait dans la langue des Grecs et celle des Latins ; *musique* qui dérivait de l'emploi de cet accent particulier qui faisait abaisser ou élever, diminuer ou prolonger la voix avec art et mesure, et qui exprimait les différens tons correspondans aux tons des sentimens et des passions.

Si l'on veut ajouter aux langues anciennes quelqu'autre degré de chant provenant de l'emploi des différens sons imitatifs dont elles étaient composées, on peut soutenir qu'elles n'ont en cela aucun avantage sur les langues vulgaires, parce qu'en général celles-ci sont composées des mêmes sons que les premières nous ont transmis.

§ 1047. Toutes ces idées posées nous prouvent d'une manière claire et incontestable, la différence qui existe dans la nomination de plusieurs accens ; et en distinguant au premier coup d'œil l'un des autres, il nous est maintenant facile de continuer d'agiter avec connaissance de cause la question, *si la langue française est ou peut être chantante, c'est-à-dire, si elle est ou peut être pourvue de l'accent musical dont nous nous occupons dans cet appendice ; et si, telle qu'elle est à présent, elle peut se prêter à la bonne musique.*

Examinons cette question dans les trois parties qu'elle contient.

1. La langue française n'est pas musicale (qu'on en dise de même de l'italienne), parce qu'elle n'est pas animée de l'accent musical qui rendait chantantes la langue des Grecs et celle des Latins : elle n'a pas cet accent qui fait tantôt élever, tantôt abaisser la voix, et tantôt l'élever et l'abaisser presqu'en même tems. (V. tom. 1, p. 67, § 4 et la note; v. la note au § 1032.) Elle ne jouit pas de ces avantages que la prosodie des Grecs et des Latins offrait à leur langue, en mesurant au juste et avec harmonie le tems de chaque syllabe : elle n'exprime pas les différens tons de la voix qui, chez les anciens, caractérisaient tous les mouvemens intérieurs, etc. (Voy. §§ 1058, 1060.)

OBJECTION.

§ 1048. Si l'on doit s'en rapporter à tout ce qu'on sent lorsqu'on entend parler et déclamer la langue française, on peut soutenir que ceux qui parlent, élèvent et abaissent à leur gré le ton de la voix avec une modification et une flexibilité variées selon le besoin. La langue française a aussi une prosodie généralement reconnue : et quant aux tons de la voix qui, chez les anciens, exprimaient tous les mouvemens provoqués par les passions, on a droit de soutenir aussi que les Français, qui ne sont pas d'une nature différente de celle des Grecs et des Latins, et qui ont les mêmes organes et la même voix que ces derniers, expriment par leur langage les différentes passions dont ils sont agités, en employant ces tons si naturels aux hommes et même aux animaux. Ils ont un art oratoire par lequel on sait inspirer l'amour, la haine, la terreur, la commisération; et on a le secret de faire verser des larmes. Les Français ont donc un accent musical.

§ 1049. *Réponse*. Quelle que soit l'espèce de chant qu'on veuille attribuer à la langue française par l'emploi de ces accens mentionnés dans l'objection, il ne peut être comparable à celui des langues anciennes dont on nous raconte des effets prodigieux. Ces accens ne sont pas aussi marqués (1) qu'ils l'étaient même dans la conversation familière des Grecs (voy. l'auteur des Voyages du jeune Anacharsis, ch. 26); et en admettant même qu'ils sont bien marqués, comme ceux qu'on admire dans quelques contrées de l'Italie et des provinces méridionales de la France, ils ne sont pas assujétis à cet art, à ces règles et à ces mesures *exactes*, comme ils le furent autrefois à Rome et dans *Athènes*, pour en faire résulter cette musique ravissante dont il est question dans les fastes de la littérature grecque et latine. Ainsi, suivant l'opinion des auteurs qui refusent aux langues modernes la qualité d'être musicales, le chant, qui dans ces langues dérive de l'emploi des accens aussi faibles que déréglés, doit être considéré comme une légère initiative de chant, ou presque comme rien à l'égard de celui des anciens, que nous ne connaissons pas, mais que nous réalisons dans notre imagination sur la foi des auteurs anciens qui parlent du vrai chant de leur langue parlée (2). C'est pourquoi on est convenu que la langue

(1) On dit même que pour bien parler la langue française, il ne faut pas avoir d'accent; et, d'après cela, on a soutenu qu'elle n'en avait point du tout, sans savoir de quelle sorte d'accent on parlait.

On a dit aussi que l'accent français est peu marqué. Cela est vrai quant à l'accent oratoire et pathétique. Mais comme on a considéré confusément les idées des accens, on a attribué en aveugle ce défaut à l'accent grammatical, dont on ignorait aussi la nature.

(2) L'abbé de Condillac (Essai sur l'Origine des Connaiss. hum., ch. 3) » dit : « Il est constant que les Grecs et les Romains notaient leur déclamation, » et qu'ils l'accompagnaient d'un instrument : elle était donc un vrai chant. » (Voy. § 1055.)

française n'a aucun accent musical; et nous sommes forcés de partir de ce principe, quel qu'il soit, pour trouver quelques vérités au sujet de la langue française en rapport avec la musique. (Voy. §§ 1060, 1061, où l'on parle de la langue italienne.)

§ 1050. II. Passons à la seconde partie de la question. Nous avons dit au § 1040, que rien ne peut empêcher que la langue française ne soit dans la possibilité d'être chantante : elle le serait, si l'art et une étude soignée et particulière s'empressaient de lui communiquer cet accent qui peut la rendre telle. Elle peut l'acquérir comme les langues grecque et latine l'ont perdu, et comme, après l'avoir perdu, elles peuvent encore le recouvrer : ensorte que, si par une hypothèse qui n'est pas impossible, la langue primitive des Grecs n'était que la française actuelle, cette langue aurait été élevée au chant par les soins des Grecs que plusieurs motifs auraient obligés de la rendre chantante : elle s'y serait prêtée à cette perfection, et elle en aurait été susceptible par ces élémens matériels et constitutifs dont elle est composée. Ces élémens sont l'accent grammatical et les sons, deux propriétés naturelles qui ne se trouvent ni plus ni moins dans les langues grecque et latine, telles qu'on les parle à présent. Enfin elle aurait pu être chantante, par cet accent musical qui offre l'idée d'un chant imparfait; parce que, comme nous le démontrerons après par des raisons et par des faits, elle est susceptible de s'élever à la perfection du vrai chant.

§ 1051. III. Enfin la langue française, telle qu'elle est à présent, peut se prêter (et se prête en effet) à la bonne musique. Elle peut se prêter à la musique, par la raison qu'elle peut être chantante, c'est-à-dire qu'en

parlant, elle est susceptible de l'accent musical qui donne à la langue une espèce de chant imparfait, que Cicéron appelle *cantum obscuriorem.*

La question du paragraphe précédent décide de la question présente : et il est certain que si malheureusement la langue française était tellement imparfaite, qu'elle ne fût pas susceptible de cet accent musical qui donne un chant imparfait aux langues parlées; elle serait, à plus forte raison, incapable de se prêter à un chant parfait : elle ne pourrait pas non plus s'associer à la bonne musique. Mais cette hypothèse est une chimère. Les faits même s'y opposent; et il n'y a pas de raisons pour prouver que cette langue n'est pas susceptible, dans la prose, de cet accent musical dont nous nous occupons dans cet appendice.

OBJECTIONS.

§ 1052. *Première objection.* Il y a des obstacles insurmontables attachés à la constitution matérielle de cette langue, qui l'empêchent d'exprimer, soit dans la prose, soit dans les vers et dans la musique, cette diversité d'accens qui forment le chant, soit parfait, soit imparfait. Ils sont, 1° le défaut de l'accent grammatical, cet accent grave et aigu, ou tonique, qui est la base de tous les autres accens possibles. M. *Angeloni*, italien de *Frosinone*, malgré toutes les démonstrations qu'on en a faites, semble ne vouloir pas reconnaître cet accent, comme il le déclare dans les notes de son ouvrage intéressant par le récit de la vie de *Guido d'Arezzo*. quelques Français même font écho à son opinion : 2° les sons provenant du nez, sourds, vagues et muets.

§ 1053. *Réponse.* L'accent grammatical dans la langue française a été démontré avec tant d'évidence, et il est

si essentiel à toutes les langues, qu'il est impossible d'en douter davantage. Une juste indignation contre ces insensés qui, pour combler de honte la philosophie du dix-neuvième siècle, osent en renouveler la question, m'oblige à déclarer, malgré moi, qu'ils ne méritent pas qu'on leur fasse d'autres réponses ; et que, dans tout mon Ouvrage, je n'entends pas soumettre mes idées à cette malheureuse classe de personnes dont l'oreille et l'esprit sont incurables. M. *Angeloni* prétend, sans le prouver, que la langue française n'a pas d'accent. Mais au moins de quel accent parle-t-il ? Nous l'ignorons. Je voudrais me tromper, pour l'honneur de l'Italie, lorsque je dis qu'il l'ignore lui-même. Passons à la seconde partie de l'objection, qui est intéressante, et la seule qui, dans les disputes de ce genre, mérite d'être bien examinée.

Il est possible que les sons de la voix contribuent à rendre les langues plus ou moins susceptibles de la bonne musique. On peut chanter, il est vrai, sur toutes les langues, même les plus rudes, et on y chante en effet ; mais la qualité de leurs sons donne au chant tantôt un développement heureux et facile qui semble couler comme de source, tantôt des obstacles qui paralysent son élan, et qui offrent à sa marche un chemin plus ou moins raboteux, capable de déparer ses charmes naturels. La langue italienne que nous avons choisie pour modèle parmi les langues vulgaires, est, par ses sons purs, simples et coulans, favorable au chant : quelques langues du nord s'y prêtent moins par l'emploi des articulations mixtes et compliquées, et par des sons qui, dans la plus grande partie, sont sourds et indéterminés. Je n'ai pas besoin de prétendre ici, d'après l'exemple de quelques langues du nord, que la rudesse de leurs voix et articulation peut se concilier, et s'accorde, en effet, avec la musique la plus

ment de l'accent grammatical ou tonique, il est évident qu'il ne peut s'associer à une langue dont l'accent tonique est peu marqué, et par conséquent tout-à-fait contraire à la nature de la musique.

§ 1055. *Réponse.* L'objet de mon Ouvrage n'est pas celui de consacrer l'opinion des hommes sur une matière qu'on n'a pas encore examinée, mais celui de chercher et de proposer des vérités utiles à la littérature et aux beaux-arts, qui ont gémi en France sous le joug d'un préjugé tyrannique. On dit que l'accent tonique dans la langue française est peu marqué; mais ce n'est pas assez de le dire, il faut encore le prouver. Dans le premier *volume* de mon Ouvrage, §§ 28, 29, 33, 34, 448, 536, 538, 539, 595, 828, 949, j'ai soumis des raisons qui me portent à croire que par la constitution physique de cette langue, l'accent tonique est plus énergique que celui de l'italienne : j'ai pu me tromper; et j'attends là-dessus des éclaircissemens des hommes savans. L'accent tonique est l'accent de la nature; et cette nature étant la même partout, il doit être partout et à peu près le même. J'accorde qu'il peut devenir plus marqué par l'accent de la passion qui lui survient *ab extrinseco*. Mais faites attention que nous ne parlons pas ici de l'accent de la passion qui s'applique à l'accent tonique : nous parlons de l'accent tonique qui est inhérent à la constitution matérielle de la langue, dépouillée de tout autre accent.

D'après ce dernier principe même, on veut prétendre que l'accent tonique français est dans le fait peu marqué. Je dis qu'en cela l'imagination, plus que la réalité, peut y avoir part. D'abord, la parole *moins marquée* est relative; elle suppose une comparaison entre le plus ou le

moins

moins. Or, cette comparaison est impossible; car en comparant, par exemple, l'accent tonique français avec le tonique italien qui paraîtrait plus marqué, on pourra toujours dire que ce dernier, l'est davantage, par ce ton de plus que l'effusion du cœur ajoute à l'accent naturel. Et cette vérité devient plus évidente lorsqu'on compare l'accent tonique de la langue française qu'on parle à Paris, avec celui des départemens méridionaux de la France : ce dernier est incontestablement plus marqué que le premier, et cependant ce plus et ce moins se font observer dans la même langue. Je dis plus : supposons qu'un Florentin, tel qu'il est avec ses mœurs, ses habitudes, et, si l'on veut, même avec son climat, veuille communiquer à ses amis ses idées et ses passions en parlant français, il donnera à cette langue un surcroît d'accent tonique; il l'animera de toutes ses passions; il rendra, n'en doutons pas, la langue française aussi chantante que la sienne : ce que j'ai fait voir un jour au savant M. Hoffmann, en lui parlant français sur le ton des Florentins. Comparons en même tems ce même Florentin parlant français avec un autre Italien qui parlerait sa langue propre, et qui habite quelqu'autre contrée d'Italie où l'accent de la langue soit respectivement moins marqué : en comparant les tons de ces deux voix, vous diriez que la langue française est bien plus chantante que l'italienne. La question sur le plus ou le moins de l'accent tonique est donc tout-à-fait oiseuse : chaque langue a le sien, et il est impossible qu'elle ne l'ait pas; et chaque individu d'une nation, qui parle une de ces langues, peut rendre plus marqué l'accent tonique, et le pousser jusqu'à l'exagération : il suffit que cet accent, quel qu'il puisse être, soit susceptible de ces modifications.

§ 1056. Qu'on ne dise pas que l'accent tonique fran-

çais est réellement si faible, si peu sensible, qu'il est presque nul, et qu'il est impossible de l'employer à d'autres accens, qui font le chant de la prose et de la musique. — Je réponds que si la langue française pouvait avoir cette qualité précieuse, mais impossible, elle serait la plus propre à toute espèce de chant par cette inappréciabilité et cette nullité de son accent tonique : elle se prêterait indifféremment, comme être passif, aux différentes espèces d'accent, et serait susceptible de tous les agrémens imaginables. Mais ces avantages, dont parle l'abbé d'Olivet (voy. § 77, tom. 1), sont une chimère : elle a un accent sensible bien appréciable ; et les oreilles les plus *rudes* en offrent une preuve incontestable, lorsque *dans le* chant qu'elles entendent dans les rues, sur les théâtres et partout ailleurs, elles sont effarouchées par cette contradiction continuelle que l'ignorance des poëtes lyriques et des musiciens a mise, *invitâ Minervâ*, entre les accens de la musique et les accens naturels de la parole. Ajoutons à ce témoignage celui de tous les étrangers qui, en entendant prononcer en français les mots *Figarò*, *operà*, *aimé*, *facíle*, *barbáre*, etc., etc., sentent fort bien qu'on ne prononce pas *Fìgaro*, *ópera*, *aíme*, *fácile*, *bárbare*. Mais il est inutile de m'appesantir davantage sur une matière que j'ai examinée, développée et répétée bien des fois dans le cours de cet Ouvrage. J'en ai dit assez et même trop pour ceux qui comprennent mes raisons : c'est à eux aussi que j'adresse mes observations.

§ 1057. *Troisième objection*. Convenons même que la langue française soit pourvue d'un accent tonique assez marqué et assez sensible dans ses bornes naturelles : tout cela ne prouve pas qu'elle puisse se prêter aisément à la bonne musique et soutenir sans honte la comparaison avec la langue italienne. Il faut aussi qu'une

langue soit chantante pour pouvoir se prêter au chant; et puisque les langues grecque et latine sont mortes, il ne reste que la langue italienne qui soit propre à être chantée. M. *Angeloni de Frosinone*, dans l'ouvrage que nous avons cité, dit encore plus : il n'y a que la bouche et la voix des Italiens qui soient capables de chanter.

Pour prouver que la langue italienne est chantante, il ne faut que consulter le fait, en entendant parler les Toscans : ils chantent, tandis que les Français ne chantent pas : *Senza iperbole può dirsi*, dit *Ant. Eximeno*, *che l'italiano canta quando parla*. Or, cette langue est chantante et musicale, parce qu'elle a un accent tonique propre à donner des modifications musicales et cette mélodie qui caractérise le chant. Ainsi le philosophe *Angeloni*, défenseur très-zélé de la langue italienne, a raison de se plaindre de J.-J. Rousseau, qui, en vrai calomniateur, a dit que la langue italienne n'est pas musicale par elle-même. — Cette langue étant donc musicale par elle-même, on sent la raison pour laquelle le chant, proprement dit, a établi exclusivement, et comme dans son centre, son séjour en Italie, où la langue lui tient lieu de cette Muse nourricière qui, sur le Parnasse, préside à la musique. Il ne faut en effet que noter tous les tons et les accens de cette langue musico-parlante, et le musicien obtiendra par là, sans beaucoup d'efforts de son art, une musique parfaite qu'on pourra jouer sur les théâtres : au lieu que, pour appliquer la musique aux accens naturels de la langue française, le musicien se trouve égaré dans le chemin, comme le dit le savant Villoteau qui, quoique Français, n'a pu cacher ce défaut de sa propre langue.

§ 1058. *Réponse*. Cette objection, prononcée avec tant d'assurance, n'offre dans toutes ses parties que le langage matériel du vulgaire, qui répète ce qu'il a entendu dire,

(*dixit*, *dicam*); et qui conclut sur de fausses apparences, sans examiner ni la nature de l'objet, ni les causes qui l'ont produit. Nous allons prouver que ce langage n'est pas celui de la raison; qu'il est fondé sur l'ignorance de tous les principes que j'ai établis dans tout le cours de mon Ouvrage; principes aussi vrais que la nature même. Il ne faut pas confondre pêle-mêle tous les différens accens qu'il faut savoir distinguer, comme je l'ai dit, pour parvenir à la découverte de quelques vérités qui encouragent les progrès de la littérature et des beaux arts. Je vais répondre à chaque partie de cette objection.

Il est certain que l'accent grammatical de la *langue* italienne acquiert une qualité plus marquée dans la bouche des Italiens en général; de même que l'accent grammatical de la langue française, prononcé purement et sans altération dans les discours ordinaires des Parisiens, devient plus marqué dans la bouche des habitans du midi de la France. C'est parce qu'on ajoute un accent à l'accent naturel. Le discours, dit Aristoxène (Harmonie élément., lib. 1, pag. 18), forme une espèce de chant qui se compose des accens *que nous ajoutons aux mots :* alors, par cette force qu'on lui donne, l'accent devient plus énergique, plus marqué, plus chantant. L'accent de chaque langue est susceptible de cette force; et cette force ou énergie ne dépend pas de la langue telle qu'elle est, mais de la bouche et de la passion effusive de celui qui parle. Ainsi la langue italienne parlée offre l'idée du chant, parce qu'on lui applique un accent chantant. Cet accent chantant est le tonique même, devenu plus relevé, plus marqué par une force, par une qualité chantante qui lui survient *ab extrinseco* de la bouche de celui qui veut chanter. Par conséquent, la qualité d'*être plus marqué* n'est pas la cause qui le rend *chantant;* tout au contraire, elle en est l'effet, ou,

pour mieux dire, elle est le chant même. Lorsqu'on dit donc que *la langue italienne est musicale, par la raison qu'elle a un accent tonique plus marqué*, on ne fait que prouver *idem* par *idem*; c'est-à-dire, *que la langue italienne est musicale, parce qu'elle est mise en musique.*

L'accent grammatical ou tonique, indifférent par lui-même, et susceptible de recevoir toute espèce d'inflexion et de modification, est prêt à devenir chantant; et il le devient à différens degrés, à mesure qu'on le rend plus marqué. Lorsqu'on demande si une langue est musicale, c'est comme si l'on demandait : « Les peuples qui la parlent lui donnent-ils un accent musical ? » — Toutes les langues sont chantantes lorsqu'on les chante. Toutes les langues ont un accent tonique plus ou moins marqué, suivant la force qu'on veut lui imprimer pour le faire sortir de son état naturel; et les degrés de force et d'intonation qu'on lui communique peuvent être poussés jusqu'au point, que la langue parlante, en passant par plusieurs degrés de chant, s'élève et parvient enfin à la qualité d'un vrai chant, c'est-à-dire à la musique proprement dite. Nous en avons vu la gradation au § 1045 : je ne fais que répéter ici ce que je me trouve avoir expliqué ailleurs. Et pour éviter toute sorte d'équivoque, et ne pas m'écarter du vrai point de la question actuelle, je rappelle le titre de cet appendice qui parle de l'*accent* musical des langues, et non des sons qui en composent le matériel.

§ 1059. C'est en considération des sons qui composent la langue italienne, que J.-J. Rousseau, dans son excellent ouvrage *de l'Origine des Langues*, a dit que cette langue, sans être musicale par elle-même, a l'avantage de se prêter à la musique mieux que toute autre langue de l'Europe. C'est en effet, par les sons plus ou moins doux et coulans,

plus ou moins compliqués, plus ou moins marqués, qui les langues actuelles sont plus ou moins susceptibles d'une belle musique.

Mais M. *Angeloni* veut que Rousseau se soit trompé dans ses calculs philosophiques, et qu'il ait calomnié la langue italienne en disant qu'elle n'est pas musicale. Suivant lui, le philosophe de Genève a raisonné comme il faut lorsque, dans une petite brochure, animé par l'esprit de parti et par l'ambition de faire valoir une fausse éloquence, il a osé dire que la langue française n'a pas d'accent; qu'elle n'est ni douce, ni sonore, ni harmonieuse, et qu'il est impossible de l'associer à la musique: tout cela est fort bon (quoique le même Rousseau l'ait parfaitement désavoué dans un âge où les passions sont calmes et la raison éclairée par l'expérience). Mais il est vraiment dommage que cet auteur, dans ses *Recherches sur l'Origine des Langues*, ait terni sa réputation par une médisance lancée légérement et sans précaution contre la langue italienne, et qui s'est glissée comme une faute d'orthographe dans ses écrits qui, sans cela, auraient pu s'assurer un droit à l'immortalité. Mais ce qui nous console, c'est que M. *Angeloni* nous fait entrevoir, dans ses notes citées, que cet auteur célèbre aurait chanté la palinodie s'il eût porté son attention, non pas aux raisons *in factu esse* dans les notes dudit *Angeloni* (car dans ces notes il parle *ex cathedrâ*, sans en exposer aucune) mais plutôt aux raisons *in fieri*, qu'il nous promet dans de nouveaux ouvrages de sa façon, et qu'il se hâte fort lentement de produire. En soupirant après ses nouvelles productions, je vais lui communiquer mes idées, qui prouvent que la langue italienne (ainsi que nous l'avons dit de la française), telle qu'elle est à présent, n'est et ne peut être musicale par elle-même.

§ 1060. Nous ne pouvons pas nous former une idée de ce qu'est une langue musicale, sans prendre pour modèle celles des Grecs et des Latins qui étaient, à ce qu'on nous rapporte, un chant qu'on pouvait noter avant même qu'elles fussent associées à la musique.

On remarquait dans ces deux langues trois propriétés qu'on regardait comme essentielles, la *résonnance*, l'*intonation* et le *mouvement*. La première avait rapport aux sons de la voix, la seconde aux tons de la voix, et la troisième aux mouvemens syllabiques de cette même voix. Ces trois propriétés étaient régulièrement mesurées, et dans un parfait accord entre elles. Les premiers travaux de l'enfance étaient l'étude de la musique dans la langue, la connaissance de la valeur des lettres, et le soin de donner aux syllabes le mouvement et les intonations qui leur convenaient. Les étrangers étaient surpris de l'extrême importance que les enfans, en lisant, mettaient à diriger leur voix, tantôt pour en varier les inflexions, tantôt pour l'arrêter sur une syllabe, ou la précipiter sur une autre. (Voy. l'auteur des Voyages du jeune Anacharsis, ch. 26; voy. la note au § 3.) Ils étudiaient, sous la direction d'instituteurs habiles, le caractère de chaque lettre, en les partageant en celles qui flattent et celles qui offensent l'oreille, pour les mettre en harmonie avec les différens sentimens qu'on voulait peindre. Ils étudiaient les différens tons de la voix dont les inflexions devaient répondre à tous les tons naturels qui sont propres à chaque sentiment et à chaque nuance des passions; et ces tons s'élevaient ou s'abaissaient quelquefois jusqu'à l'intervalle d'une quinte : plus souvent ils parcouraient des espaces moindres, les uns très-marqués, les autres à peine sensibles et même inappréciables. La durée des syllabes était mesurée par un certain intervalle de tems qui diri-

geait le mouvement des paroles : les unes se traînaient avec plus ou moins de lenteur, les autres s'empressaient de courir avec plus ou moins de vîtesse ; et tout cela, sous certaines règles rigoureuses que l'art avait établies. Et voilà ce qui constituait un rhythme, une cadence à laquelle on ne pouvait donner atteinte sans révolter l'oreille. Tel était l'art de distribuer dans les paroles l'harmonie et la mélodie qui préparaient la persuasion dans l'ame de ces peuples anciens, de ces Grecs qui préféraient le style à la pensée, l'agrément d'une sensation aux vérités de la morale.

§ 1061. D'après cette faible esquisse des langues chantantes des anciens Grecs et Latins, que nous *devons* prendre pour modèles, pourrait-on trouver dans la langue italienne quelque trace de tout ce qui rendait chantantes les langues mentionnées, pour en soutenir avec elles la moindre comparaison ? Y a-t-il en Italie quelque grammaire qui assujétisse à des règles invariables et généralement reçues, les sons, les intonations, les mouvemens de la voix, pour en faire résulter un accord qui imite, comme chez les Grecs et les Latins, l'harmonie et la mélodie de la musique ? Il n'en est aucune, à ce que je sache. Nous avons prouvé que la langue italienne est tout-à-fait privée de cet accent particulier qui marque l'élévation et l'abaissement de la voix. (Voy. tom. 1, § 4 et sa note ; §§ 67, 68 et suiv. ; § 1032 à la note.) Il est donc évident qu'en prenant les mots dans leur véritable acception, telle qu'elle nous a été transmise, la langue italienne est et ne peut être censée musicale.

Mais les auteurs de l'objection que j'ai entrepris de réfuter, semblent ne point s'embarrasser de la qualité du chant qu'on attribue à la langue italienne. Que ce chant, disent-ils, soit le même que celui des langues anciennes, ou qu'il ne le soit pas, tout cela ne fait rien à la chose ;

il suffit seulement qu'on soit convaincu par le fait, que la langue italienne chante en parlant, et que la française ne chante pas; ce qui fait que la première est très-propre à la bonne musique, et que cette dernière ne l'est pas.

Nous allons examiner dans l'Appendice suivant quelle est la nature de ce chant dans la langue italienne, et si cette espèce de chant contribue à la perfection ou à l'imperfection de la musique : ce qui fera suite à la réponse de l'objection.

APPENDICE II.

DE L'ACCENT NATIONAL, OU DE LA NATURE ET DES EFFETS DE CETTE ESPÉCE DE CHANT QU'ON REMARQUE DANS LA LANGUE ITALIENNE.

§ 1062. Pour mieux comprendre la matière que je vais traiter dans cet appendice, et pour en juger avec connaissance de cause, il est utile avant tout d'exposer ici et de développer briévement l'idée de tout ce qui, dans les langues, s'appelle *son de la parole et de la voix*, et de tout ce qui s'appelle *ton de la voix*. Le célèbre *D. Ant. Eximeno* nous en fait connaître la différence dans les phrases suivantes : *Le parole*, dit-il, *s'indrizzano alle menti degli ascoltanti per far loro comprendere le proprie idee. Ma i tuoni della voce vanno direttamente all' animo per imprimere in esso gli effetti convenienti delle idee.* Je trouve clairement cette distinction dans ces mots de Platon qui veut expliquer l'objet de la parole (*Theatetus, vel de scientiâ*) : *primum esse arbitror cogitationem suam voce per verba nominaque exprimere; opinionem propriam in voce perindè ac in speculo et aqua monstrantem.*

On peut en parlant employer simplement les paroles et les sons naturels de la voix, sans y mêler aucun ton; et le

son de ces paroles peut porter en même tems au cœur la commotion, les images et les sentimens qui sont excités principalement par les *tons* de la voix : *Per un effetto dell' imaginazione*, dit le même *Eximeno, le parole senza i tuoni commovono indirettamente l'animo, ed i tuoni senza le parole risvegliano indirettamente le idee.*

Lorsqu'on met en musique la langue parlée, on n'a en vue d'autre objet que celui d'ajouter à la parole une grande variété *de tons de la voix*, afin que la parole fasse, dans le cœur de ceux qui écoutent le langage chanté, une impression plus vive et plus sentimentale. *Da qui si vede,* ajoute le même auteur, *come la musica è un vero linguaggio ; poichè, nel canto delle parole, la musica adorna queste di varietà di tuoni, per far nell' animo una più viva impressione.*

Les hommes ont, en général, deux manières différentes de communiquer par le langage leurs idées et leurs sentimens. Dans la première, ils emploient la parole sans autre *ton de la voix* que celui qui dérive des sons et de l'accent simple et naturel de la même parole prise comme telle (1). Dans la seconde, ils accompagnent d'un *ton de la voix* ces mêmes sons et ces mêmes accens.

---

(1) « Les hommes, dit M. Batteux dans son ouvrage intitulé : *les Beaux » Arts réduits à un même principe*, ont trois moyens d'exprimer leurs » idées et leurs sentimens : la parole, le ton de la voix, et le geste.

» Les tons de la voix et les gestes ont sur la parole plusieurs avantages : ils » sont d'un usage plus naturel..; ce sont des interprètes universels qui nous » suivent jusqu'aux extrémités du monde, qui nous rendent intelligibles aux » nations les plus barbares, et même aux animaux... La parole nous instruit, » nous convainc, c'est l'organe de la raison : mais le ton et le geste sont ceux » du cœur ; ils nous émeuvent, nous gagnent, nous persuadent. La parole » n'exprime la passion que par le moyen des idées auxquelles les sentimens » sont liés, et comme par réflexion. Le ton et le geste arrivent au cœur di- » rectement, et sans aucun détour. La parole exprime la passion, en la nom- » mant; elle dit : *je vous aime, je vous hais;* mais si on n'y joint ni le ton

Ce ton est, dans le fond, l'accent oratoire et pathétique développé dans l'appendice précédent : on en fait usage pour donner à la langue, suivant le besoin, de la vivacité, de la force et de l'énergie : et de la différente manière dont on modifie ces mêmes tons, il résulte une espèce de chant qui, poussé par degrés, arrive enfin à à cette perfection qu'on admire dans la musique.

§ 1063. La langue italienne se fait distinguer entre les autres langues, par un certain ton ou accent que les Italiens en général ajoutent au ton ou à l'accent naturel, c'est-à-dire à l'accent grammatical. Ils v[illegible] la imiter l'accent des passions avec des tons dont nous expliquerons la nature ci-après, au § 1066. Par cette nouvelle force que la langue reçoit, l'accent grammatical acquiert plus d'énergie et de vivacité : il devient plus sensible, plus soutenu, plus appréciable à l'oreille. Qu'on en dise de même de la langue française parlée par les habitans du midi de la France.

Mais parmi ces peuples il y a une gradation dans cette énergie qu'on communique à l'accent; et entre le plus et le moins, on y observe un nombre considérable de nuances. Il y a des pays, et dans les pays, des circonstances où, en parlant, cet accent reste paisible et presque dans

---

» ni le geste, on exprime une idée plutôt qu'un sentiment. En un mot, les » paroles sont un langage d'institution, les gestes et les tons sont comme un » dictionnaire de la simple nature; ils contiennent une langue que nous sa- » vons tous en naissant : leur langage est vif, court, énergique, pour annoncer » ce qui a rapport aux besoins et à la conservation de notre vie ». L'accent oratoire et le pathétique sont exprimés par ces espèces d'interjections, qui sont un besoin du cœur; et par le cœur, l'homme est le même partout : partout il est susceptible de joie et de tristesse, de plaisir et de douleur, d'admiration et de surprise : ces sentimens doivent lui échapper sans le vouloir, par des cris spontanés ; ce sont les premiers cris de la nature, les premiers accens des passions que l'art n'a pu imaginer.

a reçu de la nature l'accent qui lui est propre, ils tâchent, par une forte effusion, d'imiter ces mêmes accens, en les associant aux paroles, et formant par là une espèce de chant. Les passions du cœur se plaisent à s'épancher en chantant. C'est en effet à l'effusion des passions fortes dont les cœurs sont remplis, que les philosophes attribuent l'origine de la musique. Lisez à ce propos l'excellent ouvrage du comte de Lacépède, sur la *Poétique de la Musique*, et précisément le livre premier, *de l'Origine de la Musique* (1). Le chant n'est que l'ex-

---

(1) « Dans ces champs fortunés, dit le savant comte de Lacépède, *où ré-*
» gnait un printems éternel, où le soleil n'envoyait que des rayons *tempérés*
» par l'haleine des doux zéphirs, la terre couverte d'une verdure toujours
» nouvelle, n'offrait aux yeux que des tapis de fleurs, que des arbres chargés
» de fruits : des fontaines y coulaient avec un léger murmure ; elles répan-
» daient une délicieuse fraîcheur au milieu des bois odoriférans : les parfums
» les plus doux s'exhalaient dans les airs : sous le feuillage épais de ces bois
» enchanteurs, les oiseaux faisaient entendre leurs chants mélodieux. L'homme
» heureux et content, parcourant avec sa compagne ces champs fleuris et
» parfumés, enivré de plaisir et de jouissances, célébra son bonheur. Sa voix
» s'anima ; la parole ne put suffire à l'expression de ses sentimens : des sons
» fugitifs aussitôt évanouis que prononcés, des nuances trop peu distinctes,
» des accens trop rapprochés, ne purent point servir de signes à un long
» épanchement, à des sensations fortes et vives, à des transports impétueux.
» Il soutint sa voix, il la prolongea avec effort, il l'éleva, il la rabaissa avec
» rapidité : les cris de la joie se mêlèrent à ses sons. Il chanta.....
» Mais le bonheur durable n'a jamais été le partage de l'homme : il ne
» jouit de quelques instans de joie que pour ressentir plus vivement ensuite
» les maux et la douleur. Privé de sa compagne, et soupirant après son re-
» tour, l'homme isolé au milieu des campagnes fleuries, ne voit plus qu'avec
» peine ces témoins de sa félicité passée. Tout lui retrace le bonheur qu'il a
» perdu ; mais rien ne lui peint assez vivement pour le consoler : les objets
» qui l'entourent ne font que le distraire de ses tristes pensées : elles seules
» lui rappellent fortement ses plaisirs, ses adieux, les pleurs qu'il a versés, les
» dernières paroles qu'il a entendues, le dernier regard, le dernier geste qu'il a
» apperçus, pour mêler quelque charme à sa douleur amère. Triste et mé-
» lancolique, il s'enfonce dans les bois les plus touffus : il cherche les lieux
» les plus sauvages et les plus solitaires : il y appelle à haute voix sa com-
» pagne, et il se plaît à entendre un écho aussi triste que lui, répéter avec

pression plus touchante et plus énergique de la langue ordinaire.

Cette effusion du cœur est plus ou moins forte à mesure que les peuples sont plus ou moins éclairés, plus ou moins libres ou retenus suivant les degrés de civilisation, les différentes formes des gouvernemens, les habitudes, les mœurs, les convenances. Bien souvent, sous l'apparence d'un discours calme et froid, se cache un cœur bouillonnant de passions violentes, comme

---

» même attendrissement le nom de celle qu'il a perdue. Cette voix, hélas ! qui » n'est que la sienne, porte cependant une douce illusion dans son ame; il » croit entendre un être semblable à lui, un être comme lui infortuné qui » prend part à sa douleur : il choisit ce lieu consolateur pour s'y entretenir » de celle qu'il a perdue: il s'y asseoit au pied d'une roche sauvage. D'un » côté il apperçoit le rivage de la mer, dont l'onde tristement agitée vient se » briser sur des rochers, en y faisant entendre une espèce de gémissement: » de l'autre, son œil se perd dans l'ombre d'une sombre forêt: près de lui » une tourterelle plaintive, comme lui séparée de sa douce compagne, in- » terrompt de tems en tems le silence de ces lieux mélancoliques, par une » triste voix et des accens plaintifs. Abîmé dans une profonde rêverie, uni- » quement occupé de l'objet de son tendre amour, l'homme répète, d'une » voix accentuée par la douleur, les derniers mots de son amante, les der- » niers mots qu'il lui a dits : à mesure qu'il les prononce, il s'attendrit, ses » yeux se remplissent de larmes, et il se plaît dans sa douleur : il prononce » encore ces paroles si chères à son cœur: il les répète d'une voix plus atten- » drie encore. Au ton plaintif de la douleur se mêlent les accens touchans » que les regrets lui arrachent : il soutient sa voix pour rendre plus durable » le tableau qu'il cherche à se former de celle qui lui manque. Il s'écrie, » pour ainsi dire, il gémit en répétant ses tendres plaintes. Ce n'est plus » un simple langage qu'il emploie, c'est un composé de plusieurs traits ex- » pressifs et profonds. Les divers sentimens qui règnent sur l'homme in- » fortuné, la douleur amère, la vive inquiétude, la sombre tristesse, quel- » quefois la consolante espérance agitent tour à tour et son ame et ses ac- » cens: ils élèvent sa voix, l'abaissent, la précipitent, la retardent, la modi- » fient en sons longs et soutenus, en cris déchirans et entrecoupés, en in- » flexions basses et profondes, en gémissemens à peine exhalés. La vraie » musique paraît; ce composé céleste des divers mouvemens que nos affec- » tions nous impriment, des divers signes qui les représentent, des sons » élevés ou graves, soutenus ou à peine formés, et dont la régularité n'est » soumise qu'à l'ordre, ou, pour mieux dire, au désordre des passions. »

on frissonne de froid à la bouche d'un volcan couvert de neige, pendant que dans ses entrailles circule un feu inquiet et menaçant, prêt à dévorer, par ses éruptions, les campagnes et les villes. Ainsi, quoique l'on trouve dans la Toscane une certaine classe de gens qui s'abandonnent à cette espèce d'accentuation chantante, nous voyons que la partie la plus respectable des citoyens, et tous ceux qui ont reçu une bonne éducation, s'en abstiennent avec soin: *Ne chantez pas*, s'écrient souvent en Italie les directeurs de la jeunesse, lorsqu'ils l'instruisent dans l'art de jouer des comédies de société.

Mais aux deux causes indiquées dans ce *paragraphe*, je suis tenté d'en ajouter une troisième, d'après ce que j'ai lu dans les œuvres de *Castelvetro*, où il parle de l'origine de la musique. Ce n'est pas seulement par un penchant naturel pour l'harmonie et le rhythme, et par l'instinct à l'imitation, comme l'observe Aristote (1), que les hommes sont portés au chant; il est nécessaire et même indispensable au poëte épique et dramatique, et à tous ceux qui parlent pour se faire entendre dans les grandes assemblées. En de semblables cas, il faut élever la voix et la pousser avec plus d'impétuosité qu'à l'ordinaire : alors la voix devient plus roide et moins flexible, et elle entre dans un système de progressions bien différentes de celles du discours ordinaire; ensorte qu'on peut en évaluer facilement le tems avec des notes musicales. Or cette voix modifiée ainsi, a besoin d'être réglée par certaines proportions; autrement elle formerait des cris maussades, discordans et ridicules : ces réglemens et ces proportions forment ce qui s'appelle *musique*. Cette musique est en

(1) *Aristoteles inquirens undè ortum habuerit poesis, statuit eam ex amore harmoniæ et rhythmi.* (Murat. antiq. histor. tom. 3, dissert. 40.)

eff
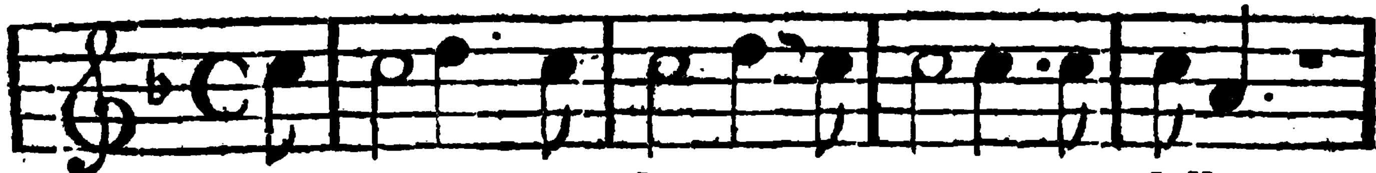
effet si nécessaire quand on parle en public, qu'elle est suggérée par la nature même, sans le secours de l'art. Il n'y a pas d'orateur qui, en déclamant, ne chante; il n'y a pas de petits marchands qui parcourent les rues de Paris, qui ne chantent en criant, pour annoncer leurs marchandises: ce qui est fort curieux, et même agréable à entendre, plus qu'ailleurs, dans les places et les rues de Palerme et de Messine (1). Les acteurs qui, sur les théâtres, récitent des vers sans musique, emploient, comme le dit l'abbé Métastase (*Estratto della Poet. d'Aristot.*), une musique qu'ils nomment *déclamation*, mais qui, suivant le même auteur, *è assai mal sicura.*

Voilà une des causes de ce chant déclamatoire et *assai mal sicuro* dans la langue de certains peuples, accoutumés à crier toujours lorsqu'ils parlent : leur voix élevée plus qu'à l'ordinaire, donne aux accens le ton de la musique, pour éviter en quelque sorte la rudesse d'une voix criarde.

§ 1065. Je ne veux pas examiner ici jusqu'à quel point il pourrait être vrai, que l'accent en question dérivât de la sensibilité des peuples méridionaux. Les Chinois (comme

---

(1) Il serait fort curieux de donner ici un petit recueil de ces chants les plus agréables, modifiés par les marchands obligés de crier pour se faire entendre. J'en citerai un seul qui me paraît beau, et qui donne une idée de ces sortes de musique. C'est le chant des chaudronniers calabrois, qui dans l'hiver parcourent les rues des villes de Sicile, pour chercher à raccommoder les chaudières et étamer les poêles. Ils crient : *conciamo caudare, stagnamo padelle.* En voici le chant :



l'observe M. Suard dans l'Encyclop. méthod.) sont un des peuples qui ont le moins de ce qu'on appelle sensibilité et imagination ; et cependant ils sont peut-être le seul peuple dont la langue est la plus accentuée. Je n'examinerai pas non plus si, par rapport à la *sensibilité* en question, les habitans de Bordeaux, de Paris, d'Orléans, de Lyon, etc. doivent être compris dans le nombre des peuples du Midi ; et s'ils surpassent en sensibilité et en vivacité tous les peuples de la terre. *La sensibilité fait tout notre génie*, a dit Piron. Mais, quel que soit en effet le degré de leur sensibilité et de leur vivacité, admirées par tout le monde, il est certain qu'en général la langue *française* n'admet d'autre accent que celui qui lui est propre et naturel. Et voilà pourquoi on a établi pour maxime, que *la langue française n'a pas d'accent.* Cette maxime tient aux mœurs et à la civilisation : à mesure que les peuples s'éloignent de la barbarie, les mœurs et le caractère qui s'adoucissent rendent très-faibles les accens de la passion; et les langues qui en restent dépouillées, semblent principalement destinées, non à peindre les passions, mais à en suggérer l'idée. Il est à observer que c'est alors que ces peuples ont besoin plus que jamais de la vraie musique. Ainsi, dans la langue de la nation française, qui est la plus civilisée du monde entier, le style de la conversation et de la lecture respire le calme et le ton de la décence, mais toujours avec l'harmonie, la force et la douceur dérivées de l'accent, de l'expression et des sons naturels des mots (§ 1062) : elle parle, pour ainsi dire, à l'esprit et non pas aux sens. Quiconque oserait en altérer le ton, s'attirerait le plus grand ridicule dans les sociétés où le ton élevé et outré est celui de l'impertinence. On peut, sans se tromper, en dire de même des conversations honnêtes en Italie.

§ 1066. Examinons maintenant la nature de cet ac

cent chantant si fameux chez les Toscans. Ce chant, c'est-à-dire ces cris, ces élévations de la voix, ces inflexions qu'on appelle *chant*, sont-ils imitatifs ? gardent-ils entr'eux une certaine proportion qui donne l'idée de l'harmonie ? Que chacun de mes lecteurs qui a voyagé en Italie en juge par lui-même. Quant à moi, je ne fais que leur suggérer que cet accent n'est pas celui des Grecs et des Latins, d'où nous avons pris le nom de *langue chantante*. Il n'est assujéti à aucune règle, à aucune mesure, à aucune étude particulière, ni à aucune précision. On peut l'envisager dans ses différentes nuances, comme un résultat des préjugés, des caprices, des habitudes, des mœurs, de l'éducation, du climat et des localités; le tout mélangé quelquefois avec l'accent naturel des passions. A la rigueur, il n'est pas l'accent oratoire et pathétique mêlé avec le national; il est plutôt un accent national factice, mêlé avec le pathétique: il n'est qu'un chant déclamatoire *assai mal sicuro*. (§ 1064).

J.-J. Rousseau même veut qu'il soit toute autre chose que le chant oratoire et pathétique (*V*. § 1071). On y admire quelquefois des inflexions mélodieuses et je ne sais quoi de gracieux et de naïf, comme je l'ai remarqué dans le territoire de Sienne : on y déteste souvent des inflexions rudes, criardes et ingrates, comme je l'ai observé en d'autres parties d'Italie. Le chant de cet accent est souvent si informe, si indéterminé, et si désagréable dans certains pays, qu'on peut bien reprocher à ceux qui en font usage ce que, suivant le rapport du P. Ménestrier (*des Représentations en musique, anciennes et modernes*, pag. 3, in-12), César reprochait un jour à un poëte de son tems : *Vous chantez mal, si vous prétendez chanter; et si vous prétendez lire, vous ne lisez pas, mais vous chantez.*

Pour prouver qu'en général cet accent national est va-

riable, arbitraire et souvent faux, et que par conséquent il n'est pas celui de la nature, il suffit de répéter ici en abrégé ce que j'ai fait remarquer dans le premier volume de cet Ouvrage (§ 2, pag. 64, à la note). Une musique expressive pour un Allemand ne l'est point pour un Français, dit le Dictionnaire Encyclopédique, au mot *Accent*. Le Spectateur anglais, tom. 1, disc. 23, s'exprime ainsi : « Les cadences de la musique en Italie ont une certaine ressemblance avec le ton de la voix des Italiens : les signes d'admiration et d'interrogation dans la musique, qui expriment bien les accens du discours, ont quelque rapport avec le ton naturel d'une voix qui, en Angleterre, exprime la colère ; et souvent, dans l'*opera-buffa* des Italiens, quelques Anglais s'attendaient à voir sur la scène que le maître allait battre son domestique, par un ton de voix qui n'exprimait qu'une simple demande ; et ils croyaient, par un autre ton de voix, qu'un acteur était courroucé contre un de ses amis, pendant qu'il ne faisait que lui souhaiter le bon jour. »

« L'accent de chaque nation (dit le même Spectateur), diffère de celui des autres.... Les deux nations » (l'anglaise et l'italienne) n'expriment pas toujours les » mêmes passions par le même ton de voix. » Ainsi le Spectateur observe « que la récitation musicale de chaque » langue devrait être aussi différente que leur accent » naturel. » J.-J. Rousseau fait mention des différentes manières dont les peuples divers modifient leur voix pour exprimer leurs sentimens ; et il cite pour cela l'expression de la colère, qui est différente en Allemagne de ce qu'elle est en Italie, où la colère s'énonce par une variété d'expressions dans ses accens et dans son langage.

Ces témoignages, et une infinité d'autres que je pourrais produire, prouvent assez, je pense, que cet accent

national chantant est fautif; qu'il n'est pas le véritable accent oratoire, parce qu'il n'est pas l'accent de la nature. En effet, lorsqu'on transporte cet accent dans la musique, il arrive, comme nous venons de le voir, que la musique perd le ton de l'expression qui convient à la nature; que ce qui plaît à une nation ne plaît pas à une autre, et que le même ton exprime souvent des passions contraires. La diversité de ces accens doit en marquer la dépravation: car les tons de la nature doivent être les mêmes partout, et faire partout les mêmes impressions.

§ 1067. II. Par tout ce que nous venons de dire dans le paragraphe précédent, il est facile de sentir l'influence que cet accent national chantant peut avoir sur la mauvaise ou sur la bonne musique proprement dite.

Les Français, depuis long-tems, ont admiré avec étonnement les progrès rapides de la musique en Italie : quelques-uns l'ont regardée avec pitié; et ils ont voulu chercher la cause de la différence entre la musique française et l'italienne. Ils ont porté sur une question si intéressante un examen si superficiel, qu'en perdant de vue les causes les plus ordinaires, telles que *la culture avec méthode, l'usage d'une bonne versification lyrique*, etc., ils en ont cherché d'autres dans les climats, dans le son bon ou mauvais de la voyelle *e*, dans la nature de l'accent national, et dans d'autres théories chimériques. La musique italienne, disent-ils, doit ses progrès à cet accent national qui est déjà un chant avant de s'élever au chant : mais nous, nous n'avons pas d'accent. Comme la perfection de la musique consiste dans l'imitation parfaite des accens de la langue, il s'ensuit, dit J.-J. Rousseau, que la nécessité de bien unir les accens de la musique à ceux de la parole dans une langue qui a des into-

nations déterminées, donnera au chant un degré de vérité et d'énergie, et des variétés d'expression dont ne sera pas susceptible une langue sans accent. C'est à ces variétés, quand il sait les imiter, que le musicien italien doit l'énergie et la grâce de son chant. A mesure que la langue aura moins d'accent, la mélodie du chant deviendra monotone, languissante et fade. Le plus ou le moins d'accent est la véritable cause qui rend la langue musicale.

Dans la langue italienne, dit M. Villoteau dans son ouvrage à la note du chap. 6, pag. 450, les accens sont bien marqués, les sons bien soutenus et bien appréciables à l'oreille : de là il arrive que la voix a beaucoup moins de chemin à faire pour s'élever de l'accent naturel du discours familier jusqu'à celui du vrai chant. Mais dans la langue française, comme la route est encore longue pour que l'expression naturelle puisse arriver jusqu'à l'expression chantée, il est assez rare que les musiciens ne s'écartent pas un peu de la véritable direction de l'art, en croyant s'avancer vers le but.

§ 1068. Voilà tout ce qu'on a pu dire en faveur de l'accent national italien. Mais si, pour l'honneur de la vérité, on présente à ces opinions le flambeau de la raison dégagée de tout préjugé, on verra qu'elles ne sont que vagues, hypothétiques et gratuites.

Descendons immédiatement aux faits, et voyons quel cas les musiciens italiens font de cet accent, dont le Français, ou plutôt quelques musiciens français exagèrent les avantages, pour couvrir du mieux qu'ils peuvent l'impuissance de leurs talens et le défaut de leurs études. Je vais rapporter ici ce que je sais et ce que j'ai entendu dire à ce sujet, sans prétendre cependant que mes lec

teurs établissent leur jugement sur mon rapport, s'il n'est pas constaté par l'expérience. J'ai entendu en Italie faire l'éloge des grands musiciens qui ont poussé leur art au plus haut degré de perfection, pendant que j'ai entendu, dans le même pays, détester la musique d'autres musiciens qui pourtant parlaient la même langue. On louait le génie des premiers, leurs études, les connaissances vastes et approfondies de leur art, leur persévérance, et leur habileté. Mais il ne m'est jamais arrivé d'entendre parler d'accent musical de la langue, qu'on croit être un agent qui inspire le beau chant. M'étant informé d'un italien, amateur de musique et en même tems poëte, quel était cet accent musical de la langue, il eut l'air de n'en comprendre pas même le nom (1), et il me répondit ensuite, *ce n'est pas un chant, c'est un défaut de la langue*. J'ai consulté ensuite le fameux *Zingarelli* qui, dans le moment où j'écris, se trouve dans cette capitale de l'Empire. D'abord il parut ne point comprendre l'idée de cet accent : il me dit ensuite que réellement les Toscans semblent chanter quand ils parlent : et cependant, dit-il, les Toscans ne se sont pas beaucoup distingués dans l'art de la musique. — Lorsque vous faites, lui dis-je, de beaux morceaux de chant, imitez-vous l'accent national ? — Je m'en garderais bien. Mon chant est dans mon cœur.

---

(1) « Nous avons demandé à plusieurs habiles compositeurs nationaux et » étrangers, ce qu'ils entendaient par cet accent musical ; et si cette expres- » sion appartenait au langage de l'art (dit M. Suard, secrétaire perpétuel de » l'Institut impérial, dans l'Encyclop. méthod., au mot *accent*). Quelques- » uns nous ont répondu qu'ils ne pouvaient attacher une idée précise à cette » expression : d'autres nous l'ont expliquée, mais avec des acceptions très-di- » verses.

» Nous l'avons cherchée dans les meilleurs ouvrages italiens qui ont écrit » sur la musique, dans ceux de *Zarlino*, *Doni*, *Tartini*, *Sacchi*, *Exi-* » *meno*, etc. ; nous l'y avons trouvée rarement, et quelquefois elle est em- » ployée dans des sens opposés. »

— Qu'entendez-vous donc par accent dans notre langue?
— Les longues et les brèves, c'est-à-dire l'accent aigu et l'accent grave.

§ 1069. Ce n'est pas sur cet accent que les grands maîtres de musique italiens portent leur attention; tout au contraire, pour éviter ces sortes d'accens, ils se placent, avant de composer, devant un miroir, et là, pénétrés de l'idée et du sentiment de chaque parole des vers que le poëte leur a présentés, et recueillis dans leur cœur où ils contemplent la nature, ils se pénètrent vivement du sujet qu'ils ont à traiter; ils s'agitent, ils s'échauffent, ils déclament, comme des inspirés, ces mêmes vers pour en faire ressortir des accens: et en obéissant aux impulsions de la nature, et ne consultant que leurs sensations et l'oreille, ils courent aussitôt noter les accens et la mélodie que la nature a pu leur inspirer. De là résulte cette musique enchanteresse qui ne sent rien de tout ce qui s'appelle accent national, et qui fait le délice des cœurs, non-seulement des habitans d'un pays particulier, mais de ceux de tous les tems et de toutes les nations.

A l'appui de ce que je viens de rapporter, je n'offre à mes lecteurs que des faits qu'ils peuvent examiner par eux-mêmes. Nous avons dit, et chaque voyageur le sait, que l'accent national n'est pas un; il varie par chaque contrée et par chaque pays. *Hinc illa gentium totque linguarum toto orbe diversitas; hinc tot cantus et moduli, flexionesque* (Plin. Hist. nat., lib. XI, cap. 51 *de vocibus*.) Or, s'il était vrai que la musique italienne n'est que l'expression du chant national de la langue, et qu'elle contracte toutes les nuances de l'accent national, comme le prétend le philosophe de Genève, il est évident qu'il y aurait en Italie autant de musiques différentes qu'il y a de contrées et de villes; qu'on devrait remarquer des musiques différentes à Palerme,

à Messine, à Naples, à Rome, à Bologne, à Florence, à Sienne, à Ferrare, à Venise, à Gênes, à Lucques, à Parme, à Plaisance, à Milan, à Turin, etc.; qu'à la simple intonation de chaque phrase musicale on devrait distinguer de quel pays est telle ou telle autre pièce qu'on entend chanter; et qu'enfin la Toscane qui se fait remarquer, plus que tout autre pays, par cet accent particulier, devrait donner de la musique bien plus expressive et plus mélodieuse que les autres. Cependant il n'y a en Italie que deux musiques, la bonne et la mauvaise, qui sont de tout lieu et de tout tems; et nous observons que la bonne musique a triomphé, plus qu'ailleurs, dans le royaume de Naples, où, à ce que l'on dit, l'accent national est détestable.

De plus: si la musique italienne n'était que l'expression de l'accent national, elle ne serait qu'une musique nationale et partielle, une musique qui ne tiendrait qu'aux localités qui l'ont produite. Mais comme l'accent national est différent suivant les différentes nations, et qu'il se fait distinguer par des tons et des expressions partout différentes et très-souvent contradictoires, il s'ensuivrait que la beauté du chant italien ne devrait pas faire partout la même fortune, qu'elle ne serait pas également goûtée partout, qu'elle n'aurait pas pour toutes les nations la même expression, les mêmes grâces, le même sentiment.

Mais nous voyons qu'en général cette belle musique est recherchée partout, qu'elle charme toutes les nations du monde, et qu'elle transmet dans les cœurs les sentimens qu'elle se propose d'inspirer. La musique italienne n'est donc pas l'expression de l'accent national. On voit au contraire qu'en général elle n'est que l'expression du sentiment pur et sans mélange. Les musiciens italiens n'imitent donc pas dans leurs compositions l'accent national.

Que si l'on remarque quelquefois dans la musique italienne des cadences et des expressions imitatives de cet accent national, lesquelles se trouvent en opposition avec le ton de l'accent des autres nations (§ 1066), on a droit de dire que ces cadences et ces expressions particulières sont vicieuses, et contraires à l'esprit de la bonne musique.

CONTINUATION SUR LE MÊME SUJET.

§ 1070. Si les raisonnemens, les faits et l'aveu sincère des grands maîtres de musique italienne ne portent pas dans l'esprit de mes lecteurs une entière conviction (ce que je ne saurais soupçonner), je m'efforcerai d'accorder que réellement les musiciens italiens emploient dans leurs compositions cet accent national et musical dont on cherche à tirer un parti avantageux. Dans cette supposition, il reste à examiner trois choses pour répandre sur cette matière toute la clarté nécessaire.

1°. Ces accens sont-ils vrais, naturels et expressifs, ou fautifs, variables et vagues ?

2°. S'ils sont vrais, quel avantage ou quel désavantage peuvent en retirer les musiciens italiens qui s'engagent à les imiter ?

3°. Quels avantages ou quels désavantages la langue française apporte t-elle aux musiciens français, en la supposant tout-à-fait dépourvue de cet accent national ?

§ 1071. I. La première question est déjà résolue par tout ce que nous venons de dire au sujet de l'accent national. Il paraît même que cet accent qui, suivant Rousseau, produit la mélodie d'une nation, ne ressemble en rien aux accens oratoire et pathétique. « Autre chose, » dit ce même auteur, est l'accent universel de la nature

» qui arrache à tout homme des cris inarticulés, et autre » chose, l'accent de la langue qui engendre la mélodie » particulière d'une nation. » Quel est donc ce fantôme réalisé par le philosophe de Genève, pour expliquer tous les effets prodigieux qu'on admire dans la musique des Italiens ? Serait-ce quelque chose de nouveau, inconnu aux Grecs et aux Latins, inconnu même aux Italiens ?

En remontant à la source de cet accent, nous voyons qu'il ne provient que de l'effusion libre d'un cœur sensible, bouillant, passionné. Il est donc de toute nécessité que dans les momens effusifs, la langue ne rende qu'un accent oratoire et pathétique, dont les fonctions propres sont d'imiter les sentimens naturels des passions. L'accent national donc, s'il est quelque chose de réel et de bon, n'est que l'oratoire et le pathétique; et il est appelé national, parce que cette effusion naturelle à tous les hommes ne s'exerce pas par tous les hommes. La civilisation et l'habitude des peuples éclairés ont fait qu'on n'emploie l'usage de la langue que pour exprimer les idées, non pas les passions; pour parler, et non pour chanter. Il y a cependant des nations particulières qui veulent employer l'accent oratoire pour imiter les passions et pour chanter en parlant. Voilà pourquoi cet accent oratoire s'appelle national. C'est ainsi qu'on pourrait envisager à peu près, et justifier l'accent *national*. Mais Rousseau veut nous faire imaginer que cet accent est bien autre chose que l'oratoire; donc, suivant lui, cet accent est bien autre chose que l'accent naturel. Et dès-lors les modifications qui sont diverses de l'accent national ne pourraient être que contraires à la nature, et au-dessus, ou au-dessous de la nature; et conséquemment fausses, factices et arbitraires.

Mais enfin, puisqu'il faut donner à cet accent une existence active, je m'efforce de convenir qu'il n'est ni arbi-

traire ni fautif, et qu'il n'est pas tout-à-fait l'oratoire ou le pathétique, mais qu'il imite en quelque sorte cet ancien accent chantant dont les Siciliens et les Toscans ont pu hériter des Grecs. C'est accorder tout ce que l'on veut aux dépens peut-être du bon sens. Quel qu'il soit cependant, il faut de toute nécessité qu'il ne soit point en contradiction avec ce dernier accent, qui est celui des passions naturelles.

Voilà, pour tout résultat, à quoi on pourrait s'en tenir à peu près pour éviter dans nos raisonnemens le vague et l'incorrection. Passons à la seconde question.

§ 1072. II. On a imaginé que cet accent national est, en Italie, la cause de la beauté du chant qu'on y admire. Les ombres des *Palestrina*, des *Cimarosa*, des *Guglielmi*, etc., auront de quoi frémir lorsqu'elles sauront qu'on a déjà décidé sur la terre, que ce n'est pas à leur génie, mais à celui d'un accent national, qu'on doit les beautés de leur musique. En interprétant à la rigueur la doctrine de quelques savans modernes, on dirait que ce n'est pas le musicien qui donne de la musique à la langue, mais que c'est plutôt l'accent national de la langue qui, étant un chant par lui-même, fait tous les frais de la musique. Ainsi, à les entendre, les célèbres compositeurs actuels, tels que *Zingarelli*, le charmant *Fioravanti*, *Paër*, etc., en donnant au public leurs chefs-d'œuvres de l'art, ne sont que des machines passives destinées à copier les notes d'un chant national. A leur avis, Mozart, Grétry, Maïer, qui ne sont pas des Italiens, doivent leurs excellentes productions, non pas à leur génie, à la science et à l'art qu'ils ont appris, mais au chant de l'accent national italien dont ils ont imbibé leurs oreilles pendant leur séjour en Italie. Les Français, les Espagnols, les

Anglais, dont les langues ne sont pas douées de cet accent national (et ils rougissent de nommer aussi les Allemands Hasse, Handel, Gluck, Mozart), seront toujours incapables de produire une bonne musique, quoiqu'ils aient pris soin de rectifier leur versification lyrique, qu'on croit la base de l'harmonie et de la mélodie musicale.

§ 1073. Voyons au moins sur quoi sont fondées leurs raisons, et tâchons de découvrir leur frivolité.

La langue italienne, en offrant aux musiciens des motifs mélodieux qui se trouvent dans l'accent national, leur donne beaucoup de facilité pour le choix de tout ce qui appartient à l'invention. Les motifs mélodieux de la langue offrent au moins une initiative du beau chant. Les musiciens, en faisant passer dans leur chant les grâces de l'accent, sont déjà sûrs du succès de leur musique.

Réponse. D'après cette première raison on peut conclure, que les musiciens italiens ne se distinguent des autres que par cette méthode pratique d'imiter le chant de l'accent national; ce qui n'exige aucun effort de génie; que ce n'est pas le musicien qui fournit de la musique à la langue, c'est la langue qui donne des motifs mélodieux au musicien; et que cette langue qui réclame le secours du chant pour s'embellir de ses charmes et pour acquérir l'expression qui lui manque, devient un instrument actif de la mélodie qu'elle se fournit à elle-même.

Malheureusement on n'est pas sûr que cette mélodie nationale soit la meilleure chose du monde; et même si cela était, malheur à tous nos musiciens qui se contenteraient de cette faible ressource! renfermés dans les bornes d'une musique purement nationale, leurs compositions, inconnues aux étrangers, languiraient sans honneur sur le sol qui les aurait vu naître.

Si les motifs de la bonne mélodie se trouvaient dans les accens et dans les intonations de la langue italienne, qu'on me dise donc pourquoi quelques musiciens italiens composent souvent de la mauvaise musique? Pourquoi la langue, ayant toujours été la même depuis six siècles, n'a-t-on pu voir les progrès de la mélodie que dans le siècle passé, et il reste peut-être encore quelque tems à s'écouler, pour être pousséeà d'autres degrés de perfection.

§ 1074. La perfection de la musique, dit J.-J. Rousseau, consiste dans l'imitation parfaite des accens de la langue. Lorsque cette langue a des intonations fortes et déterminées, elle donnera donc au chant un degré très-marqué de vérité, d'énergie et d'expression.

Réponse. Qu'on fasse attention ici à l'espèce d'accent dont on veut parler. La musique, pour être parfaite, doit imiter l'accent grammatical de la langue; elle doit imiter aussi l'accent oratoire et pathétique, qui est un autre langage invariable et universel. Le premier met en accord l'accent de la langue avec celui de la musique, et produit une harmonie parfaite. Le second anime cette harmonie par les charmes de la mélodie. Voilà ce que c'est qu'imiter les accens d'une langue. Mais la musique n'est pas obligée d'imiter l'accent national; car si cet accent est faux ou vague et indifférent, il doit être exclu de la bonne musique: s'il est vrai et expressif, il entre alors dans la classe de l'accent oratoire et pathétique; et le musicien, qui doit bien le connaître, le cherchera dans son cœur, où il règne dans toute sa pureté, sans la nécessité de le chercher dans la parole. Qu'il ait même de la grâce généralement sentie, on doit être toujours libre de le remplacer par un autre accent qui se trouve dans la nature, et qui peut avoir encore plus de grâce.

Au reste, ce n'est pas la langue qui doit avoir des intonations fortes et déterminées, c'est la musique, le seul moyen de l'art qui doit rendre fortes et déterminées les intonations de la langue; c'est la musique qui donne essentiellement, mais qui ne reçoit pas les degrés de vérité, d'énergie et d'expression : c'est par elles, en effet, que la langue parlée s'élève à la langue chantante.

Mais si l'on prétend que l'accent national communique du chant au chant, et que le musicien est obligé d'en suivre les expressions, il s'ensuivra immanquablement que, comme cet accent est un et constamment le même (1), la nécessité de le suivre doit nuire beaucoup à la variété et à la liberté des combinaisons de la mélodie, dont le nombre, toujours varié, est indéfini dans la nature. Cette dernière observation est incontestable.

§ 1075. Cependant notre philosophe ne craint pas de se tromper en disant que *c'est aux variétés de l'accent national, quand on sait les imiter, que le musicien italien doit l'énergie et la grâce de son chant.*

Moins une langue a d'accent, plus la mélodie y doit être monotone, languissante et fade.

Réponse. Nous croyons tout le contraire, s'écrie ici le savant académicien Suard (Encyclopédie méthod., mot *Accent*). En effet, la mélodie n'étant pas gênée par les intonations obligées, peut y être par cela même plus variée, et par conséquent plus piquante. Si au contraire elle suivait strictement les inspirations de cet accent qu'on veut

---

(1) L'accent national est *variable*, c'est-à-dire, que chaque pays particulier a son accent différent de celui des autres. Mais il est *un*, c'est-à-dire, que chaque pays particulier ne fait usage que d'un seul accent particulier : le ton n'a qu'un caractère qui est toujours le même dans l'expression des mêmes choses.

réaliser, comme il est un, et toujours le même, la monotonie du chant serait insupportable.

Mais outre cela, je ne saurai jamais comprendre comment le musicien, ayant toujours sous les yeux l'accent national d'un côté, et de l'autre l'accent oratoire et le pathétique, ou plutôt la nature, ne voit que de l'énergie et de la grâce dans le premier, et ne voit que de la monotonie, de la langueur et de la fadeur dans l'autre. Cette énergie et cette grâce, qu'on veut admirer dans un accent national quel qu'il soit, ne sont que l'effet de la musique; c'est la musique qui les a puisées dans la nature, et les a données à la langue parlante. Par *ces vérités* très-évidentes, pourrait-on imaginer que la même musique qu'on suppose dans les mains du musicien, et qui a fourni du chant imparfait à la langue parlante, ne puisse fournir un vrai chant à la langue qui doit chanter; et cela sans imiter le premier chant imparfait? Ne serait-il pas plus conforme au bon sens de croire que la grâce et l'énergie que le musicien imite immédiatement de la nature, sont plus pures et plus vraies que celles qu'il voudrait imiter d'un accent national?

§ 1076. Passons à la réflexion de M. Villoteau, citée au § 1067. Cet auteur très-estimable me fait *reconnaître*, par tout ce qu'il a dit dans son ouvrage, qu'il a été le premier, au moins à ce que je sache, qui ait établi la distinction réelle entre l'accent national et l'accent grammatical; distinction qui est essentielle pour toutes les langues.

Il est très-avantageux, dit-il, d'imiter dans le chant l'accent national de préférence à celui qu'on pourrait chercher dans la nature. Le premier est fait, et l'autre est à faire; le premier tombe sous les sens, et l'autre exige des recherches, et on n'est pas sûr de le trouver. Dans le premier,

mier, les accens étant bien marqués, les sons plus soutenus et bien appréciables, offrent à la voix moins de chemin à faire pour s'élever du langage parlé jusqu'à celui du vrai chant : mais dans le second (tel que dans la langue française), la route est encore longue, pour que l'expression naturelle puisse parvenir jusqu'à l'expression chantée; et l'on risque de s'écarter de la véritable direction de l'art.

Réponse. Je pense tout le contraire; surtout si le musicien s'engageait à donner une musique vraie, naturelle, et indépendante de toute localité.

Les réponses données ci-dessus, et toutes les observations déjà faites dans ce second appendice, prouvent assez l'insuffisance du raisonnement, d'ailleurs très-ingénieux, du savant Villoteau. En fait de beaux-arts, il préfère ce qui tombe sous les sens à tous les sentimens de l'ame. Il dit que l'accent national est un chant *déjà fait*, pendant que les musiciens habiles s'efforcent à le faire; et que l'accent du cœur est un chant *à faire*, pendant que les musiciens le trouvent bon et fait dans leur cœur. Il appelle court un chemin long et raboteux où il est facile de s'égarer; et il appelle long, le chemin le plus court, qui est celui de la nature.

Mais, dira-t-on, l'accent national est celui de la nature même.—Cela n'est pas sûr; et quand même cela serait, il peut se corrompre en passant de bouche en bouche; au lieu que celui que l'homme de génie cherche dans son cœur, n'a pu subir aucune altération. Accordons cependant qu'il soit celui de la nature : puisqu'il est le même que celui du cœur, et que tous ces deux sont au choix du musicien, il sera toujours indifférent à ce dernier de choisir l'un ou l'autre. Placé dans une pareille alternative, quel serait le fou qui, devant puiser de l'eau, irait la chercher au loin dans un ruisseau impur et bourbeux, pendant qu'il peut l'avoir

toute pure et toute fraîche dans sa source ? Les tons de la langue seraient-ils plus présens à l'imagination du musicien, que ceux du cœur qui l'agitent sans cesse ? Quel serait, entre tous les amateurs des lettres, celui qui, sachant bien le grec, préférerait étudier Homère d'après une traduction plutôt que dans ses œuvres originales ?

Passons à la troisième et dernière question :

§ 1077. III. *Quels avantages ou quels désavantages la langue française peut-elle offrir aux musiciens français, en supposant qu'elle soit tout-à-fait dépourvue d'accent national ?*

Le premier malheur, dit J.-J. Rousseau, que le *défaut* d'accent national cause à la musique en France, c'est que les Français ne pourront jamais avoir une musique nationale. Les Français seront toujours condamnés (malheureusement encore !) à emprunter, à imiter, à voler la musique des autres nations ; et, en nourrissant de ces larcins leur chant, ils n'auront pas de musique à eux.

Réponse. Le philosophe antagoniste pouvait ajouter que, pour surcroît de malheur, les Français ne trouvant pas d'accent dans leur langue, seront obligés de le chercher dans la nature.

Mais quoi ! y a-t-il des nations privilégiées qui *aient* des arts à elles-mêmes? Les arts ne sont-ils pas placés dans l'idée générale du vrai, du goût, du naturel ? A-t-on jamais vu des philosophes oser prétendre que les sciences physiques, les mathématiques, la tragédie, qu'on cultive avec succès en France, le bon goût, l'amabilité, la bravoure militaire qui distinguent les Français, leur appartiennent exclusivement, et qu'on doit les appeler tellement nationaux, qu'ils ne puissent être communs aux autres peuples, ou passer même de l'un à l'autre, suivant la cul-

ture et les circonstances politiques et morales qui les provoquent, et qui peuvent les anéantir ?

J'ai toujours entendu s'élever les cris patriotiques des nations qui se disputent l'honneur de l'invention ou du perfectionnement d'un art, d'une science : les vérités de fait ont terminé leurs querelles. Mais quant à la propriété exclusive et nationale, je ne trouve que bien peu de fanatiques qui en aient affiché quelque prétention (1). *La musique*, dit le Spectateur anglais (tom. 1, disc. 23), *l'architecture et la peinture, de même que la poésie et l'élo-*

(1) On ne saurait comprendre au juste ce que Rousseau entend par ces mots : *les Français n'auront jamais de musique à eux*. S'il parle de ces motifs mélodieux, de ce style musical, de ces genres de chant qui ont été inventés ou cultivés par les génies d'une nation particulière ; je lui demanderai quelle est la nation qui peut se vanter d'avoir une musique à elle ? et quelle est la nation à laquelle on peut reprocher qu'elle n'a pas de musique à soi ?

Chaque nation emprunte la musique des autres partout où elle la trouve belle. Et nous voyons que les Italiens enrichissent le répertoire de leur musique, en imitant celle des Allemands, des Français, des Russes, etc. : je connais à Rome un musicien qui composa un air italien sur un charmant motif russe. Et en ce cas on peut dire que chaque nation n'a pas une musique qui lui soit propre.

Chaque nation se vante de posséder des amateurs de musique qui créent des motifs mélodieux, quelquefois excellens, souvent médiocres, et plus souvent mauvais Et dans ce cas on peut dire que chaque nation a de la musique à soi.

Dans le sens expliqué on peut avancer avec assurance que, parmi les morceaux de chant médiocre et plus souvent mauvais, on trouve en France de beaux motifs mélodieux qu'on chante partout, et qui pourraient être appelés nationaux et populaires.

Mais il est difficile de décider sur tout ce qu'on veut appeler *musique nationale*. Il peut se faire que les motifs de mélodie qu'on admire dans les airs et dans les chansons anciennes et modernes d'une nation, soient empruntés du chant des nations voisines ou éloignées. Nous ne pouvons nous rendre un compte exact de leur origine ancienne ; et nous ne pouvons pas être sûrs que tels ou tels autres motifs de chant national moderne, ne dérivent indirectement du chant des autres nations ; qu'ils ne soient pas puisés dans la melodie d'un chant étranger. On admire des vieilles chansons à Naples, en Calabre, en Sicile ; mais nous ignorons si les motifs de ce chant ont été créés là, ou s'ils viennent des Grecs, des Sarrasins, des anciens jongleurs provençaux, etc.

quence, doivent tirer leur voix du sens commun et du goût général. Et puisque dans la présente question, nous ne parlons que de la vraie et belle musique, nous devons reconnaître qu'elle est une, et qu'elle ne tient à aucune localité.

Cependant on a imaginé en France une musique qui appartient exclusivement à l'Italie. Ce n'est pas la musique de *Palestrina*, de *Cimarosa*, de *Guglielmi*, de *Paësiello* qu'il faut absolument à quelques fins connaisseurs, c'est de la musique italienne: quelle qu'elle soit, n'importe; il suffit qu'elle vienne de par-delà les monts, on la trouvera toujours admirable, délicieuse, divine. Mais cette belle musique est un fruit défendu en France : de braves amateurs ont décidé qu'un Français ne peut pas être bon musicien; mais cela n'empêche pas que chacun d'eux ne prétende avoir le sentiment le plus exquis de la musique. Cette inconcevable manie est parvenue à un tel degré de ridicule (voyez, à ce propos, le Journal de Paris du 5 juin 1812), qu'elle donne un air presque stupide à des gens qui, hors de là, peuvent passer pour assez raisonnables. Il me semble voir dans chacun de ces prétendus mélomanes, le sot caractère de M. Durval, dans la comédie de Florian, intitulée *Arlequin, maître de maison.*

Mais la question principale qu'on doit examiner ici est, si la langue française est susceptible d'une belle musique.

§ 1078. Notre philosophe dit qu'elle n'en est pas susceptible, parce qu'elle n'a aucun accent national. Voici une contradiction manifeste, dérivée des fausses positions sur une question qu'on n'entendait pas. Le défaut de l'accent national produit sans doute le défaut de la musique nationale; mais on ne peut pas conclure de là, que la langue française n'est pas susceptible de musique. En effet,

Rousseau lui-même dit clairement que *les Français seront condamnés toujours à emprunter la musique des étrangers.* Suivant lui, la langue française est donc susceptible de musique, puisqu'elle peut l'emprunter des autres pour chanter. Ainsi, pendant que j'accorde que, faute d'accent national, elle ne peut pas donner de la musique, vous m'accordez au moins qu'elle peut en recevoir; et dès-lors nous sommes parvenus à la connaissance d'une vérité qui décide de la nature des langues par rapport à la musique. Voilà sur quel pied il faut établir le point de la question, pour éviter à chaque pas les contradictions, et les inconséquences.

Par cet éclaircissement nous sommes parvenus enfin à connaître, conformément aux principes développés dans cet appendice et dans le précédent, que ce ne sont pas les langues qui fournissent du chant aux musiciens, mais que ce sont au contraire les musiciens qui donnent de la musique aux langues, pourvu cependant qu'elles en soient susceptibles par la qualité des sons qui les composent, et par une certaine distribution régulière d'accent tonique qui imite le rhythme musical.

Cependant il y a une espèce de chant dans les langues; c'est le chant national provenant de l'accent d'une nation. Les musiciens qui donnent ce chant à la langue, sont les nationaux mêmes. J'accorde qu'en France il n'y a pas de tels musiciens; il y en a en Italie. Mais d'après tout ce que nous avons dit du caractère vague et suspect de ce chant, ce n'est pas un malheur, c'est au contraire un bonheur pour les Français d'en être tout-à-fait dépourvus. Et les philosophes inconsidérés qui ont examiné cette matière d'une manière superficielle, en disant que c'est à ce chant que les Italiens doivent toute la beauté de leur

musique, seraient les premiers à dire que ce chant particulier est la cause immédiate de la mauvaise musique, dans le cas où, par une hypothèse possible, la musique serait détestable en Italie.

§ 1079. Nous avons observé dans cet appendice, que la musique qu'on admire en Italie n'est pas la musique de la nation, mais celle de *Palestrina*, de *Jomelli*, de *Lulli*, de *Piccini*, de *Sacchini*, de *Pergolese*, de *Cimarosa*, de *Paësiello*, de *Guglielmi*, de *Zingarelli*, de *Paër*, de *Fioravanti*, de *Cherubini*, etc.

Si l'on en exige d'autres preuves, qu'on ait recours aux faits mêmes; et qu'en comparant les tons de cet accent national avec ceux du vrai chant créé par le génie des auteurs cités, on tâche enfin d'en découvrir les moindres traces de ressemblance. Si l'on est de bonne foi, on conviendra qu'on en trouve fort peu: et quant à celles qu'on trouve, si elles sont vraies, expressives, énergiques et naturelles, par quelles raisons seraient-elles les traces d'un malheureux accent national, et non pas celles d'un accent universel de la nature, puisque leurs beautés sont goûtées avec transport par toutes les nations du monde?

Les grands musiciens, en général, se tiennent en garde contre la séduction de ces accens nationaux : et s'il arrive, comme nous l'observerons dans un autre appendice, que quelquefois la musique des Italiens soit fade, maniérée, sans vérité et sans la force de ces expressions qui parlent au cœur, on ne doit pas douter que la cause n'en doive être attribuée, en grande partie, à cet accent national et vulgaire dont on ne peut se garantir toujours, et qui paralyse les élans du génie musical.

Toutes ces observations, et d'autres que des savans, plus

habiles et plus éclairés que moi, pourraient faire, prouvent assez que les grâces du chant sont bien indépendantes des imitations de l'accent national.

§ 1080. Terminons cet appendice par le dernier examen sur les avantages que la langue française, dépourvue d'accent national, peut apporter aux progrès de la musique.

En comparant toujours la langue française avec l'italienne, j'ai remarqué, et je remarquerai dans la suite, que la première est la langue de la nature, par sa naïveté, sa simplicité, sa précision, par son accent placé à la fin des mots, par ses élisions, par ses *e* muets, etc. Une langue si naturelle ne peut inspirer qu'un chant naturel, vrai, expressif comme la nature même. Ce chant, si j'ose le dire, est le chant national français, puisqu'il est le propre de la langue nationale, qui par là se distingue des autres.

La langue de cette nation ne chante pas, elle parle. La civilisation fait reconnaître aux Français le frein qui retient sans cesse l'élan de l'expression naturelle. Cette langue calme et paisible n'a dans le discours, que le chant qui dérive de son accent grammatical, et qui, dans les langues, est le principe de toute harmonie (§ 1041): cet accent est retenu dans ses bornes naturelles. Indifférent à toutes les impressions du dehors, il est là tout prêt à en recevoir de bonnes et de mauvaises; il est prêt à obéir à la voix et au sentiment de celui qui parle. Comme il est par lui-même un chant, il va acquérir plus de force et devenir un chant plus appréciable et plus marqué, si celui qui le prononce lui donne plus de force : alors il sort de son état naturel, en obéissant aux impulsions qu'on lui donne (Voici ce qu'on appelle *accent marqué.*). Par ces impulsions variées à l'infini, suivant les différentes modifications de la voix des peuples qui parlent, cet accent

grammatical reçoit des modifications différentes, des différens chants imparfaits, quelquefois bons, quelquefois fades, quelquefois faux. (Voici ce qu'on appelle *accent national.*) Enfin, le besoin exige dans la société que cet accent grammatical, qui est l'ame du langage, soit élevé à son degré de perfection, qui est le chant proprement dit. Le besoin exige que cette langue qui parle et qui n'exprime que des idées, soit une langue qui chante et qui exprime les idées et le sentiment des idées, pour redoubler les motifs de la persuasion. (Voici ce qui s'appelle *accent musical* proprement dit.) Alors le musicien philosophe s'oblige, par un double engagement, à élever et assujétir cet accent grammatical à des mesures réglées et musicales, à lui associer tous les tons et toutes expressions que l'accent oratoire et le pathétique sont capables de suggérer, et à communiquer à ces deux accens toutes les grâces et les beautés qui sont du ressort de l'art, et que le génie seul, en imitant la nature, est capable d'inspirer.

§ 1081. Imaginons donc que le musicien s'engage à élever en musique la langue française, dont l'accent grammatical se trouve dans son état naturel, et n'offre d'autre chant que celui qui lui est propre : alors cet accent ne sera ni trop marqué, ni pourvu d'aucun chant national. Il n'a donc rien à donner, et il est prêt à tout recevoir. Que si par hasard il avait quelque chant à donner au musicien qui est là pour l'examiner, il ne donnerait rien qui soit à lui (à son chant près), mais il donnerait ce qu'il aurait reçu des autres.

Dans cette supposition, le musicien français est obligé d'abord de rendre bien marqué cet accent grammatical ; et et en cela il n'y a rien, je pense, qui soit d'une exécution

difficile. Qui peut empêcher qu'il ne soit plus marqué ? s'écrie ici le savant Marmontel. Que la voix frappe avec force sur cet accent, il deviendra plus éclatant, plus marqué. Touchez légérement la corde d'un instrument musical, elle donnera un son faible ; frappez-la avec force, et le son deviendra plus fort et plus marqué. Voilà pourquoi tous les musiciens habiles, pour faire ressortir les accens de la langue, s'engagent à déclamer avec force et énergie les vers, avant d'y tracer les notes.

Il s'agit ensuite de verser sur les paroles les charmes de la musique ; et dans ce cas bien difficile, la langue française, dépourvue de tout chant national, n'offre au musicien aucun élément de motifs mélodieux dont cet accent pourrait, par supposition, être capable. Or cet état naturel de la langue occasionne des avantages infinis aux progrès de la belle musique en France. En effet, de tout ce que nous venons d'observer dans l'analyse du chant national, il résulte que cet accent toujours varié suivant les nations, les climats, les localités, l'éducation, les mœurs, le goût et les degrés de la sensibilité et de l'imagination, peut être ou vrai et beau, ou faux, vague et insipide, ou mélangé de ces qualités bonnes et mauvaises. Lorsque la langue n'a aucun de ces accens, il est évident qu'elle ne peut transmettre à la musique aucun de ces défauts.

§ 1082. Mais, dira-t-on, elle n'y transmettra pas non plus aucun de ces beaux motifs mélodieux qui font tout le charme de la musique. — Je réponds qu'en supposant que ces motifs mélodieux ne soient pas des chimères, le musicien, en évitant les mauvais, ne perd pas les bons. En effet, ces motifs bons et beaux qui se trouvent dans les accens de la langue, lui ont été communiqués par les hommes, par les musiciens : ils sont dans la nature : ils

sont connus de tout le monde, et particulièrement des musiciens qui les étudient avec attention : ils se trouvent donc, ou au moins ils devraient se trouver dans le cœur et dans l'imagination du musicien habile qui doit noter les vers de la langue, et qui les porte toujours avec lui-même ; mais toujours avec cette grande différence, que le chant national ne peut fournir qu'un motif invariable sur un sentiment donné; au lieu que sur ce même sentiment le musicien en a ou peut en avoir mille; ce qui, comme nous l'avons dit, contribue avec beaucoup d'avantage à la variété et à la beauté du chant.

Qu'un musicien place des notes sur une langue *qui* fasse parade de chant avant d'être élevée au chant; les inconvéniens qui s'ensuivront seront tels, qu'on pourrait condamner cette langue comme incapable de s'associer à la bonne musique. Je ne crains pas d'avancer cette proposition, malgré l'opposition de quelques philosophes qui pensent autrement. En effet, le musicien qui doit donner du chant à une langue chantante, se trouve asservi à la condition désespérante de suivre pas à pas les intonations, les motifs et le goût du chant de la langue; il ne peut pas s'écarter de là, crainte d'établir une opposition entre ce chant et celui de la vraie musique. Mais *supposons* même qu'il puisse s'affranchir de cet esclavage, je dis qu'il ne mettra pas à profit cette liberté : son chant sera toujours modelé sur le chant de la langue; il sera toujours coloré de ses mêmes teintes; il offrirait toujours ses mêmes nuances. Les motifs du chant de la langue qui sont présens à l'oreille, empêchent que le musicien n'aille en chercher d'autres qui seraient plus beaux. Alors le chant national triomphe, et la musique qui en résulte, s'il arrive qu'elle doive être jouée sur la scène, multipliera les bâillemens des spectateurs, et anéantira les espérances de l'*impresario*.

Accordons cependant que la musique en soit excellente; comme elle dérive d'un accent qui est toujours le même, (voyez § 1074 et la note), elle sera condamnée à être éternellement la même; ce qui ferait bâiller par le motif très-puissant de la monotonie. Tout le monde, pour ainsi dire, serait musicien, car tout le monde connaît la langue et le chant de la langue.

La langue française, qui n'a pas d'accent national, est exempte de tous ces inconvéniens et de tous ces reproches; ce qui n'est pas un léger avantage.

§ 1083. Enfin, le dernier avantage que la langue française donne aux progrès de la musique, est fondé sur la nécessité où se trouve le musicien, de chercher dans la nature tous les motifs purs et mélodieux qui peuvent décorer son art. Dégagé de toutes les entraves qui le retiendraient dans la petite sphère d'un chant national et partiel, il s'élance dans un espace beaucoup plus vaste et plus digne de son génie; et c'est dans la nature universelle du chant qu'il cherche et contemple les motifs mélodieux; qu'il distingue les plus ou les moins touchans, et qu'il en choisit les véritables, et les plus propres à produire dans l'ame des spectateurs l'impression des sentimens qu'il veut y faire naître; et par là il devient le musicien du monde entier, et non le copiste d'un chant national.

Mais cet élan sublime ne peut être soutenu que par la sensibilité du cœur et la force du génie. C'est dans ce cœur sensible, agité et pénétré de la nature de la passion et des situations, c'est dans ce cœur embrasé du feu du génie, que se trouvent les vraies beautés du chant qui charment et subjuguent les cœurs des autres; c'est de là que sortent ces beautés, souvent même à son insu, et comme par inspiration. Et c'est dans la belle nature, et

non dans les tons d'un malheureux accent national; qu'on choisit son modèle ; que le cœur et l'imagination lisent et contemplent la mélodie pure et sentimentale ; de même que le rossignol lit dans sa passion effusive les accens de sa belle mélodie (1).

§ 1084. Je ne puis mieux terminer cette dernière question, qu'en rapportant mot pour mot ce que dit à ce sujet le savant Villoteau dans son ouvrage cité (tom. 1, à la note du chap. 6, pag. 450).

« Il pourrait résulter pour les musiciens français, un
» avantage très-grand, de ce que l'accent peu élevé et peu
» soutenu de leur langue, se laisse à peine appercevoir en
» parlant. C'est que, forcés par cela même de faire une
» étude plus réfléchie et plus approfondie de l'expression
» naturelle des divers sentimens, ils en connaîtraient
» mieux les principes, et pourraient conséquemment
» faire un meilleur choix des moyens de leur art, que ceux
» qui, étant en quelque façon entraînés par l'habitude
» seule d'un langage très-accentué et presque chantant,
» font passer dans leur musique des défauts qui tiennent

(1) On a osé dire d'une manière aussi sotte qu'effrontée, que les Français ne sont pas capables de sentir dans leurs cœurs ces principes de mélodie pure et sentimentale. Sans produire ici les raisons et les faits qui peuvent démentir les assertions méprisables de ces gens pas moins dignes de mépris ; je dis seulement que si les Français étaient incapables de sentir dans leurs cœurs cette mélodie, ils devraient être incapables aussi de la sentir hors de leur cœur, et par conséquent ils devraient être étrangers et sourds aux charmes de la mélodie qui règne en Italie et en Allemagne. Cependant ils y sont extrêmement sensibles, peut-être plus que les gens de toute autre nation ; et, qui plus est, ils répandent souvent dans leur musique des motifs admirables. Les opéras de Grétry et d'autres compositeurs français en sont des preuves incontestables ; et quant à la mélodie pure et sentimentale en général, il y a en France des airs et des romances nationales anciennes et modernes, qu'on chante dans les rues que je préfère, quant à moi, à toute autre mélodie, et que des personnes impartiales égalent au moins à la mélodie italienne.

» à leurs mœurs, et qu'un art plus soigné aurait fait dis-
» paraître. La musique française ainsi formée d'après un
» type plus parfait, qui serait celui de la belle nature,
» offrirait donc une imitation choisie de l'expression sen-
» timentale. »

M. Villoteau termine ce discours, en exhortant les musiciens français à cultiver, par l'étude, les avantages que le caractère de la langue leur donne; *et*, dit-il, *nous deviendrons bientôt le modèle des autres peuples pour les arts.*

Dans le chapitre suivant (art. 5, § 1137 et suiv. tome 3) j'exposerai la véritable idée d'une langue musicale : et j'en ferai remarquer le modèle dans la langue française.

CONTINUATION DE CE QUATRIÈME CHAPITRE.

§ 1084 *bis.* D'après tous les éclaircissemens donnés dans les deux appendices précédens, au sujet de l'accent *musical* et de l'accent *national*, il est facile et même superflu de répondre à toutes les expressions atrabilaires lancées par Rousseau contre la langue française (§ 1026). Pour faire connaître la frivolité de quelques autres expressions, poursuivons le parallèle entre les deux langues, en démontrant que la française peut se prêter à la bonne musique, aussi bien, ou presqu'aussi bien que l'italienne.

La langue italienne, dit notre adversaire, est musicale parce qu'elle est douce, sonore et harmonieuse (§ 942) : ces trois qualités sont, dit-il, les plus convenables au chant. — Mais nous avons prouvé dans cette quatrième partie (chap. II, art. 3, depuis le § 946 jusqu'au § 954), que la langue française est douce, sonore et harmonieuse aussi bien que l'italienne. Donc la langue française peut se prêter également à la bonne musique.

§ 1085. Je ne rappelle pas ici, comme je l'ai fait pour l'accent, quelques avantages exclusifs que la rigueur de l'examen sur chaque partie composante de ces deux langues m'a fait relever, en faveur de la langue française. Je ne produirai pas non plus l'opinion de quelques savans, et entr'autres, celle du comte Escherni (*Fragmens sur la Musique*), qui prétend que la langue française est la plus belle et la plus parfaite des langues modernes, et qu'elle renferme en elle-même les germes d'une musique mélodieuse. Mes raisonnemens seraient fort diffus et deviendraient moins serrés. Je suppose que mes lecteurs ont tout remarqué, et qu'ils ont pesé mes observations pour ce qu'elles peuvent valoir. Je n'y affiche aucune prétention. Sans entamer des comparaisons odieuses, il me suffit d'avoir démontré que, quant aux qualités prônées par Rousseau en faveur de la langue italienne, la française en possède au moins autant.

§ 1086. Mais accordons, par hypothèse, et au souhait de Rousseau, que la langue française est moins douce, moins sonore, moins harmonieuse et moins accentuée que l'italienne. Alors on conclura *ex datis* du même Rousseau, que la langue française en est moins susceptible de musique. La différence donc n'est qu'entre le plus et le moins; ce qui fait tomber la plus grande partie des expressions outrées de l'antagoniste.

Qu'on n'objecte pas qu'en fait de musique tout doit être parfait, et qu'on n'y admet pas la médiocrité; car alors il resterait à prouver, pour la langue italienne, qu'elle est absolument parfaite, qu'elle est absolument musicale, et qu'elle ne saurait être meilleure; ce qu'on ne pourra jamais prouver.

§ 1087. Suivant le philosophe de Genève, la langue fran-

çaise est peu propre à la poésie (*V.* §§ 991, 1026.) Par ce mot, il peut désigner la poésie proprement dite, et aussi la versification. — Mais, quant à la poésie, nous avons démontré qu'elle est, pour les égards essentiels, la même que l'italienne. Nous avons fait voir d[illegible] les mots de la langue française la vivacité de l'accent, [illegible]ergie, l'expression et l'imitation des sons, la variété [illegible]rs la vocalisation, etc., qui soutiennent avec avantage la comparaison avec la langue italienne. Nous pourrions prouver aussi que la langue française, par ce mélange d'articulations mixtes et simples, de sons doux et âpres, éclatans et muets, purs et sourds et dérivés du nez, offre sur l'italienne des avantages réels, pour la peinture des images poétiques; parce qu'elle contient tous les moyens nécessaires pour exprimer des idées douces et riantes, et des idées fortes, âpres et sombres : pendant que l'italienne remplie de sons doux ne pourroit peindre que des images analogues à ces sons. Donc si cette dernière est très-propre à la poésie, à plus forte raison la langue française doit l'être aussi.

Quant à la versification, nous voyons en effet que les vers français sont très-harmonieux et très-mélodieux. Or ces deux qualités ne sont que le résultat de la musique en général. Puisque donc la langue française a pu imiter la bonne musique dans la versification parlée, pourquoi ne pourrait-elle pas l'imiter dans la versification chantée ?

§ 1088. J.-J. Rousseau dit que toute musique nationale tire son principal caractère de la langue; et il ajoute que c'est principalement la prosodie qui constitue ce caractère. Par prosodie, il ne peut entendre que celle qui est propre à la langue italienne, c'est-à-dire les longues et les brèves dérivées de l'accent tonique. (§ 1068.) Nous avons démontré qu'il aurait tort d'entendre parler de

la prosodie des Grecs et des Latins, ou de la prosodie de l'accent national. — Mais on a prouvé que la langue française jouit du même accent tonique italien. Donc, suivant les principes de Rousseau, la langue française peut avoir une musique nationale, égale à celle de la langue italienne.

§ 1089. Le même adversaire condamne dans la langue française les voyelles peu sonores, la complication des consonnes, les articulations mixtes et rudes. Il s'appesantit sur le petit nombre d'élisions dans cette langue, pendant que la fréquence des élisions rend, dit-il, la langue italienne douce, coulante et flexible. — Mais nous avons prouvé dans cette quatrième partie (chap. 1, art. 1, 2 *et 3*, § 884 jusqu'au § 902, et § 947), que la langue française est composée des mêmes lettres, des mêmes syllabes, et souvent des mêmes mots qui forment la langue italienne; que la prononciation de ces lettres, quant aux sons et aux articulations, en est aussi la même (sans parler ici de quelques petits avantages que nous avons relevés en faveur de la langue française): nous avons prouvé d'une manière victorieuse (§ 947, n° 4), que le nombre des élisions dans cette dernière surpasse de beaucoup celui qui se trouve dans la langue italienne. Il paraît donc évident que l'auteur de la lettre contre la musique française n'a pas assez bien examiné la nature des deux langues en question, pour mériter la confiance des littérateurs éclairés.

Dans le chapitre suivant nous examinerons avec détail tous les autres sons exclusivement propres à la langue française.

§ 1090. La musique, dit J.-J. Rousseau, tire son principal caractère des langues. Une langue rude par les sons mixtes et compliqués dans les articulations, doit absolument donner une musique et une mélodie rudes. — Si l'on

consulte

consulte les faits, cette assertion n'est pas trop sûre. Le fameux Mozart était allemand, et ce fut sur des paroles allemandes qu'il composa *la Flûte enchantée*, qu'on regarde partout comme un chef-d'œuvre de musique. Quoi de plus mélodieux que le petit duo

Bey Männern welche Liebe fühlen
Felht auch ein gutes Herz wohl nicht;
Die süssen Triebe mit zu fühlen
Ist dann der Weiber erste Pflicht.

Mais quoi de plus rude, selon quelqu'un, que ces assemblages de consonnes? Ce seul exemple (et je pourrais en citer cent) fait voir que la langue allemande qu'on croit très-rude, ne communique aucune rudesse à la belle mélodie du chant.

Cette comparaison du français à l'allemand est inutile dans la présente question : ce sont deux langues d'une nature différente : l'allemande parle mal, mais chante bien; la française parle bien, mais chante mal : c'est ainsi que dans son délire m'a répondu un prétendu savant. On sent bien que cette réponse, que je transcris ici seulement pour faire rire, ne mérite aucune réplique.

La musique est l'art de peindre et d'émouvoir par le moyen des sons et des tons. Le vrai chant doit consister dans les sons et dans les tons qui font image et qui excitent le sentiment. Si l'image est naturelle et vive, si le sentiment a de la force et de la vérité, la musique sera excellente. Or les images et les sentimens ont de la force et de la vérité lorsqu'ils sont rendus par des sons et par des tons analogues. Supposons que, comme le dit Rousseau, une langue rude donne une mélodie rude; il est évident qu'une langue entièrement douce (s'il y en a une) doit donner une mélodie entièrement douce; et, par conséquent, une langue, telle que la française, mêlée de sons doux et de sons rudes, doit donner une mé-

lodie mixte. C'est justement ce mélange de mélodie qui fait tout le charme de la musique. Le génie du compositeur sait le faire valoir au besoin, tantôt en séparant, tantôt en associant les différens sons. En général c'est le Génie, et le Génie seul qui, en imprimant partout son caractère, enfante ce que la musique a de plus aimable et de plus touchant: ses tendres douceurs, ses vivacités légères, ses langueurs tristes et sombres, ses duretés, ses fureurs, ses rapidités, ses désordres, sont le fruit, non d'une langue qui se prête plus ou moins facilement aux charmes de la mélodie, mais d'un esprit qui se livre aux inventions pleines de feu, et qui assujétit l'harmonie à *ses idées*.

§ 1091. J.-J. Rousseau dit que la langue française n'a point de musique, point de mesure, point de mélodie; et qu'elle ne peut pas en avoir. — Mais si l'on consulte l'expérience, si l'on interroge les hommes de l'art et les amateurs étrangers, on sera convaincu que sur les théâtres, dans les sociétés, dans les rues même de Paris, on chante souvent une fort belle musique. « Les opéra de Grétry, » *Lucile*, *Silvain*, l'*Ami de la Maison*, *Zémire et Azor*, » pièces qui honorent également le musicien et le poëte, » prouvent enfin, malgré Rousseau (dit M. de La Harpe), » que notre langue n'était pas si peu musicale qu'elle ne » pût produire de beaux effets dans les mains d'un homme » habile. » J.-J. Rousseau en a donc imposé sur un fait qu'il ne pouvait cacher au public, et qu'il ne pouvait pas se cacher à lui-même. Ce ne sont pas seulement les Français et les étrangers qui, en sortant de l'Opéra-comique où l'on joue *Zémire et Azor*, le *Tableau parlant* du célèbre Grétry, s'écrient qu'ils n'ont rien entendu de plus beau en Italie; c'est Rousseau lui-même qui, vivement touché de la force de l'évidence, s'approcha un jour de ce même Grétry, et lui dit: *Vous m'avez fait connaître, Monsieur,*

que la langue française peut bien se prêter à la bonne musique.

J.-J. Rousseau, fasciné de toutes les idées paradoxales où il se trouvait engagé par l'esprit de parti, a pu s'efforcer, j'en conviens, de voir tout en noir dans sa Lettre sur la Musique française; et d'après cela il a pu dire qu'il n'y avait point de musique en France, et qu'elle était à y naître. Mais qu'en raisonnant *à non esse*, *ad non posse*, sur des motifs peu évidens, et en grande partie évidemment faux, on veuille soutenir, comme il l'a fait, l'impossibilité de la musique en France; cet abus de logique devrait toujours passer pour le comble de la folie, et faire la honte d'un philosophe.

§ 1092. L'auteur de la fameuse Lettre contre la musique française dit, que les Français n'ont point de musique à eux; que leur musique n'est qu'un aboiement continuel, qu'un chant maussade, qu'une harmonie brute, sans mesure et sans mélodie; et qu'il faut tout emprunter de leurs voisins, etc., etc. — Mais puisque les Français empruntent le chant de leurs voisins, vous m'accordez donc que la langue est capable d'imiter le chant des autres. Donc elle est capable de se prêter à un bon chant; et, suivant l'expérience, nous voyons, et notre adversaire le voit lui-même, qu'elle s'y prête en effet. Quant au reste, nous avons déjà dit (au § 1077, appendice II) de quelle manière on doit interpréter l'idée de ce philosophe sur l'inconvénient que les Français n'ont pas de musique à eux.

Accordons-lui maintenant que la musique des Français est un aboiement continuel, qu'elle est maussade et ridicule, sans mesure et sans mélodie, etc.; il nous accorde à son tour, qu'elle peut ne pas être telle, et que la langue ne s'y oppose pas; puisqu'il nous accorde qu'elle ne s'oppose pas à la musique de ses voisins.

§ 1093. Notre adversaire, pressé par cette dernière raison, prétend que les Français non-seulement n'ont pas une musique à eux, mais qu'ils ne peuvent pas avoir celle des autres. Cependant il a dit qu'*il fallait emprunter tout de leurs voisins. Mais cette musique empruntée*, dit-il, *ne produit qu'une mélodie maussade.* — Sans répéter le démenti que l'adversaire s'est donné à lui-même; sans nous engager à donner une infinité d'exemples qui font voir que la mélodie des musiciens italiens s'applique parfaitement aux vers français, pourvu que ces vers soient composés suivant les règles de la versification lyrique; je ne produirai ici qu'un seul exemple dans l'opéra *le Nozze di Figaro*, joué au théâtre italien à Paris : c'est l'air

Voi che sapete, etc.

chanté par Madame *Barilli* : elle voulut chanter de suite la musique de cet air sur les paroles françaises,

Mon cœur soupire, etc.

comme pour les mettre en comparaison : ce qu'elle a exécuté avec une grâce et une facilité inexprimables. Les spectateurs en furent ravis; ils goûtaient toujours les mêmes grâces de la mélodie. Les journaux ont donné, le jour suivant un témoignage éclatant du triomphe de la langue française; et ils ont rappelé, par dérision, les noms de ses antagonistes, qui semblaient être enchaînés à son char comme un monument de ses trophées.

La langue française se prête donc à la belle mélodie de la musique : et puisque, suivant J.-J. Rousseau, une langue qui se prête à la belle mélodie, doit être douce, sonore et harmonieuse, il est évident que la langue française doit absolument jouir de ces trois qualités qui caractérisent la langue italienne. (*Voy.* §§ 946, 952, 953.)

§ 1094. Enfin notre antagoniste n'a pas même oublié le

transpositions, pour imaginer dans le manque des inversions françaises, un prétexte contre la musique. « Les inversions, » dit-il, dont les Italiens font usage, sont plus favorables » à la bonne mélodie : une phrase musicale se développe » d'une manière plus agréable et plus intéressante, quand » le sens du discours, long-tems suspendu, se résout sur » le verbe avec la cadence, que quand il se développe à me- » sure, et laisse satisfaire ainsi par degrés le desir de l'es- » prit. » — Mais nous avons fait voir (§§ 877, 953, 989, etc.) que les Français admettent des inversions dans leur langue, avec l'avantage d'en abolir celles qui sont outrées et contraires au bon sens et à la vraie destination des langues.

Cependant on peut lui observer que les inversions ne portent pas toujours à résoudre sur le verbe la cadence des vers. Et, quant aux autres inversions, on pourrait démontrer qu'elles sont contraires à la musique ; parce qu'elles obligent souvent de couper et rendre ridicule le sens de la langue à laquelle la musique est intimement liée ; comme on peut en être convaincu dans les vers suivans : « *E' la beltà del cielo* « *Un raggio che innamora.* Et dans ces autres : « *Povero cor di te* » *Chè mai, che mai sarà ?* »

Accordons même ici que les Français, plus exacts que tous les autres peuples de l'Europe, n'admettent pas la moindre inversion dans leur langue naturelle et vraiment philosophique; je ne vois pas comment, dans cette excellente qualité (§ 953), on peut trouver un prétexte contre la bonne musique. Serait-il nécessaire de bouleverser, avec le sens commun, l'ordre naturel des mots, pour former des vers susceptibles d'une plus belle mélodie ? Cette nécessité ne caractériserait-elle pas l'imperfectiou d'une langue? Y a-t-il des inversions considérables dans l'air ci-dessus *Voi che sapete*, etc., sur lequel le fameux Mozart composa une fort

belle musique? Y a-t-il des inversions dans le premier vers du poëme de *Tasso : Canto l'arme pietose, e il capitano?* Y a-t-il des inversions dans les airs suivans de l'abbé Métastase :

Involarmi il caro bene!
Chi sarà quell' alma ardita!
A' da togliermi la vita,
Chi mi toglie il mio tesor! Dram. *Achille in Sciro.*

Guarda pria se in questa fronte
Trovi scritto alcun delitto;
E dirai che la mia sorte
Desta invidia, e non pietà.
Bella prova è d'alma forte
L'esser placida e serena,
Nel soffrir l'ingiusta pena
D'una colpa che non à. *Ezio.* at. 3.

Conservati fedele,
Pensa ch'io resto e peno,
E qualche volta almeno
Ricordati di me.
Ch'io per virtù d'amore,
Parlando col mio core,
Ragionerò con te. *Artaserse.* att. 1.

Non è ver che sia la morte
Il peggior di tutti i mali:
E' un sollievo de' mortali
Che son stanchi di soffrir. *Adriano*, at. 3.

Dice che ti è fedele,
Dice che alcun t'inganna;
Che tu non sei tiranna,
Ch' ài troppo bello il cor:
Che ti vedrà placata;
E vuol morirti al piede,
Vittima sventurata
D'un infelice amor. *Demetrio*, at. 2.

Non so frenare il pianto,
Cara, nel dirti addio:
Ma questo pianto mio
Tutto non è dolor.

E' maraviglia, è amore,
E' pentimento, è speme;
Son mille affetti insieme
Tutti raccolti al cor.

et dans une infinité d'autres que je pourrais citer ?

L'abbé *Denina*, dans un discours fait à l'Académie de Berlin, an 1785, relève le tort que M. de Rivarol a eu lorsqu'il a dit, que *le caractère de la langue italienne vient du désordre que les passions mettent dans le langage des peuples méridionaux*. Quel désordre, dit le savant italien, peut-on voir dans les airs suivans de Métastase ?

Misero pargoletto!
Il tuo destin non sai!
Deh! non gli dite mai
Qual era il genitor. Dram. *Demofoonte*.

Per quel paterno amplesso,
Per quest' estremo addio,
Conservami te stesso,
Placami l' idol mio,
Difendimi il mio re. Dram. *Artaserse*.

On pourrait, dit-il, *citer cinquante* (et je dirais plutôt mille) *exemples d'un style aussi simple et aussi facile, dont la musique n'a pas fait moins d'effet.*

Que si l'on rencontre souvent des inversions dans les airs italiens (ce qui dérive principalement de la nécessité d'arranger l'harmonie des vers), quel homme de bon sens osera soutenir que ce bouleversement de mots augmente la mélodie du chant ?

Enfin, je veux bien accorder que *la phrase musicale se développe d'une manière plus intéressante quand le discours, long-tems suspendu, se developpe sur le verbe, ou sur quelqu'autre mot, avec la cadence :* comme lorsque Racine (Trag. Esther) dit :

Du séjour bienheureux de la Divinité
Je descends dans ces lieux par la Grâce *habités*.

ou lorsque le même auteur (Trag. Athalie, sc. 1) dit :

> *Du Temple* orné partout de festons magnifiques
> Le peuple saint en foule inondait *les portiques* :

c'est un agrément oratoire qui est remarqué dans quelques phrases de la musique et du langage naturel en vers et en prose; et il tient plutôt à la satisfaction de l'esprit qu'à celui de l'oreille. Mais cet agrément, qui ne se rencontre pas trop souvent dans les vers faits pour la musique, n'a rien de commun avec la mélodie du chant.

Accordons même qu'il en augmente la mélodie : quelle en serait la conséquence? nulle autre sans doute, si *ce n'est* que les vers et la musique, ainsi cadencés, offrent plus *d'agrément* que les vers qui ont le malheur de cadencer sans le verbe à la fin. Or ce malheur est si peu sensible que, comme nous venons d'observer, il arrive souvent dans la versification italienne, et cependant les Italiens ne s'en plaignent pas, et à peine y pensent-ils.

Sans nous arrêter davantage à relever l'absurdité de plusieurs autres expressions fausses et décourageantes que l'auteur de la Lettre sur la Musique française a accumulées pour jeter tout le discrédit possible sur la langue de son pays, nous allons nous occuper, dans le volume suivant, d'un objet bien plus intéressant, qui est d'examiner en quoi les voix nasales et sourdes, les *e* muets, les mots masculins dont l'accent affecte les dernières syllabes, peuvent rendre anti-musicale la langue française, et empêcher qu'elle ne se prête à une mélodie aussi belle que celle qu'on admire dans le chant des Italiens.

FIN DU SECOND VOLUME.